أفكار

افتتاحيـــة

جـــدل الحيـــاة

ليس بالنهج الجديد، أن تقدّم مجلة أفكار ملفات في معظم الأعداد التي صدرت، بل هي سُنّة ونهج انتهجته غالبية هيئات التحرير التي تعاقبت على المجلة؛ احتفاءً بالمبدعين، الأحياء منهم والراحلين، أو من أجل تناول موضوع ثقافي أو مسألة فكرية في تلك الملفات.

في هذا العدد، كان احتفاؤنا بالمبدع الراحل تيسير سبول، الذي ترك بصمة مميّزة في الساحة الأدبية العربية، وفُجعنا، ونحن نعدّ اللمسات الأخيرة على هذا الملف، بنبأ رحيل الكاتبة رفقة دودين، التي غيّبها الموت فجأة وهي في أوج العمل والعطاء، بعد أن احتلّت مكانة لائقة في المشهد الثقافي الأردني بكتابتها الإبداعية والسياسية التي كانت مشغولة بهاجس العدالة والحرية.

وعندما كنّا بصدد إرسال العدد إلى المطبعة، فجعنا، للمرة الثانية، برحيل الشاعر المتميز والكاتب المسرحي عاطف الفراية، الذي عاجله الموت قبل تسلّمه الجائزة الأولى في مسابقة الفجيرة الدولية لنصوص المونودراما عن نصه «البحث عن عزيزة سليمان»، آخر كتاباته التي ابتدأها في العام 1993 بديوانه «حنجرة غير مستعارة».

ضربات موجعة، وخسائر فادحة، الواحدة تلو الأخرى، وقافلة من المبدعين الأردنيين رحلت وهي في ريعان الشباب، أو في مراتب الكهولة؛ خسائر تضعنا أمام أسئلة الموت، ولكلٍّ فلسفته، ولكلٍّ تصوراته ورؤاه، لكنّها تستدعي ثنائيات مثل (الحياة/ الموت)، (الحضور/ الغياب)، (البقاء/ الفناء)، لتشكّل هواجسنا، وتقودنا إلى أسئلة الحياة الكبرى، فكم من حيّ ميت، وكم من ميتٍ حيّ!

الموت بمفهومه الفيزيائي يعلَن عندما تتوقف مؤشرات الحياة من تنفس ونبض. لكنّ موت الأمم والحضارات يبدأ بتراجع مؤشرات الحياة فيها: الحرية والإبداع، وظهور مؤشرات الاحتضار والموت: الجمود والعجز عن التطور والإبداع والتجديد.

فكم من الحضارات نشأت ونمت وتطورت ثم تدهورت وأفلت، عندما لم يعد بمقدورها أن تجابه التحدّيات، وأن تبدع أشكالاً لحلّ المشكلات، علماً أن التحديات المتشابهة لا تتطلب استجابات مماثلة، وإنما تجترح كل حضارة، وتبدع، شكل ردها على تلك التحديات، كي لا تدخل في مرحلة من االجمود والعجز.

موت الحضارات، ينطبق في جانب منه على موت اللغة، بصفتها إحدى مقوّمات الحضارة، وتتشابه مؤشرات الحياة والموت، إلى حدٌّ كبير، في كلتا الحالتين.

تموت اللغة عندما يعزف أبناؤها عن الاشتغال بها؛ وحين لا يستخدمونها في مجالات حياتهم المختلفة، لا سيما في إنتاج المعارف والعلوم وبناء الاقتصاد، هذا من جانب، ومن جانب آخر، تموت اللغة عندما نكفّ عن البحث في إمكانيات تطويرها وزيادة فاعلية أدواتها، والبحث عن الجديد منها، وبعكس ذلك تحيا اللغة، تحيا عندما نستخدمها ونطورها وننتج المعارف والعلوم باستخدامها، أي عندما نبدع فيها ونبدع من خلالها.

وكم من اللغات ماتت عندما بدأ أبناؤها باستخدام لغة أخرى بجانب لغتهم الأم، وبدأوا بالتحوّل تدريجياً إلى الاهتمام باللغة الأخرى والولاء لها والتأثر بثقافتها، واستعمالها أكثر من لغتهم الأم.

الموت؛ موت الأفراد، موت الحضارات، هو حالة مؤلمة تقترن بالعجز والركود والسكون. لكن، ومن منطلق الإصرار على الحياة، بما تحمله من قيمة عظيمة، فإن الموت يغدو حالة تستفزنا لشحذ الهمة، والتجديد والحراك، من أجل استنهاض الإبداع وديمومته. فعلى مستوى الأفراد الذين يغيبهم الموت، فإن واجبهم علينا أن نكرّس حضورهم، أن نصون إبداعهم ونحميه من الضياع والنسيان، ليظلّ قناديل متوهجة نفيد منها والأجيال القادمة.

ومن أجل حضارتنا علينا أن نتمسك بشرط الحرية، وأن نجترح الحلول والاستجابات لما يواجهنا من تحدّيات.

◄ مديـر التحـريـر

مجدولين أبو الـرُّب

الجد والهزل في صدر الإسلام

للمستشرق الفرنسي شارلز بيلات (1)

SERIOUSNESS AND HUMOUR IN EARLY ISLAM (2)

By: CH. PELLAT

ترجمها عن الإنجليزية وقدّم لها: د. عبدالله محمود مسعود عياش

تقديـم

يمكن القول إن أهم الدراسات الاستشراقية هي تلك التي تبحث في تراثنا الأدبي هادفة بذلك إلى كشف الستار عن ميزات قيّمة لتراثنا الأدبي، وإلى استنطاق الحقائق التاريخية والأدبية فيما يخصّ موضوعات لم يتناولها الدارسون العرب إلا قليلاً، ويعدّ هذا المقال «الجد والهزل في مطلع الإسلام» للمستشرق «شارلز بيلات» واحداً من أنوية الدراسات الاستشراقية التي أضافت جهداً طيباً إلى نطاق الدراسات التراثية العربية في قالب يتسم بالإحاطة والموضوعيّة من جهة، والتجديد من الجهة الأخرى. وتنماز هذه الدراسة بزخمها الثقافي والتراثي المتبدّي في استحضار ثلّة من الآيات، والأحاديث النبوية، والروايات التاريخية، والقصص، والطرائف، وبعض آراء الفقهاء، لتدعيم المقال على نحو متنوع؛ ما شأنه جذب انتباه المتلقي، واقصائه عن دائرة الملل التي تلفّ كثيراً من النصوص.

يتناول الكاتب بعض الشخصيات الهزلية، أو التي لعبت دوراً في إثارة موضوعات الفكاهة في أزمانها، ويظهر التنويع في الشخصيات التي عرضها في مقاله حيث نلاحظ التشكيل الزماني والمكاني لتلك الشخصيات؛ فتناول الإبشيهي، وأشعب، وجحا، والجاحظ الذي نقل ما روي عن جحا، وجاء ذكر هذه الشخصيات اللامعة في مجاليّ الهزل والإضحاك، على نحو يثبت دورهم الواضح في هذا السياق من الإبداع.

ثم لعل من المآخذ التي لا بد من الالتفات إليها في هذا المقال، أن توقف بيلات عند بعض الآيات القرآنية الكريمة لم يكن كافياً لتسويغ ربطها بالموضوع الذي وظفت فيه، إضافة إلى قصور واضح في تفسير هذه الآيات واستنباط الأحكام منها، وهذا ما يجوز سحبه على توظيفه للأحاديث المكذوبة على الرسول -عليه الصلاة والسلام- دون إحالة إلى مرجع موثق يتيح للقارئ متابعة الأمر لاحقاً، وهذا أمر يستحق التنبه إليه وتقصيه في دراسة مستقلة.

الجد والهزل في صدر الإسلام:

في تاريخ دين مثل الإسلام الذي لا يأمر المؤمنين به باتباع عقيدته وحسب، بل أيضاً يتابعهم ويضع قوانين تحكم سلوكهم

مترجم وأكاديمي أردني.

اليومي، تبدو بعض الأفكار ذات آثار بسيطة لكنها سرعان ما تكشف عن صدى غير متوقع عندما يحاول أحدهم الوصول إلى أصلها، إن بعض الفقرات التي غرقت في مناقشات مطوّلة، وُظّفت لمشاكل تبدو أكثر أهميّة، ونادراً لوحظ ما يعتريها من دلالة وقيمة لدى أكثريّة القراء، ذلك هو ما حدث لعدّة قرون لمفهوميّ الجد والهزل.

حتى نبدأ، ينبغي اختصار القضيّة بعبارات قليلة، ثم بعدها أحاول معرفة إن كان الإسلام يحلل الهزل أو يحرّمه، وإن كان يفضل الجديّة، أو أنه يتوقف أمامها صامتاً دون موقف، ثم سنرى إلى أي مدى يتفق المجتمع المسلم مع مثل هذه الأحكام، وما إذا كان الجدّ أو الهزل لعبا دورهما في أدب صدر الإسلام، أو أثارا نوعاً من المشاكل للكتّاب.

> ”محاولة تعرّف إن كان الإسلام يحلل الهزل أو يحرّمه، وإن كان يفضل الجديّة، أو يتوقف أمامها صامتاً دون موقف“

في اللغة العربية، وجميع لغات المسلمين، غالباً ما يستخدم مصطلحا (الجاهليّة والإسلام) للدلالة على فترة ما قبل وبعد بعثة محمد. وعلى نحو ذي دلالة، هذان المصطلحان ليسا متناقضين، فالإسلام يعني الخضوع وعمل الكثير لله، بينما الجاهلية تضمنت حالة من الرفض، فـ(لفظ) (3) جاهلية يدلّ على عدم المعرفة، ولكن وعلى نحو أكثر تحديداً على الهمجيّة أو قلّة التحضّر، في حين مصطلح (جهل) الذي غالباً ما يترجم على أنه "Ignorance" هو نقيض الحلم، الذي يشمل عدداً من المواقف والمبادئ الأخلاقية، العدالة المطمئنة للنفس، الاعتدال والتسامح والرفق، التي تؤثر في التحكم بالذات، والسلوك الجليل، هذا هو الحِلم، حتى وإن كان المسلمون يمارسونه دون أن يعوه، يجب اعتباره فضيلة أساسيّة في الأخلاق الإسلامية، وبامكاننا أن نرى في الوقت نفسه نوعاً من العلاقة بين التميّز المسلكيّ وجديّة الكلام.

أحدثت اللغة العربية تأثيراً قويّاً وواضحاً في الإسلام جميعه، وميلاً خاصاً للكلمات المتضادّة التي يعرف بعضها بعضاً، والتي تجعل مهمّة المعاجم العربية أكثر سهولة، ولاحظنا مسبقاً مثل هذين الزوجين من مثل الجهل والحلم، ومتوازيين أخريين مثل (الجد) و(الهزل).

ثمّة كلمات مقترنة كثيراً ما يستدعي بعضها بعضاً، وتدل على التوالي على كل من (الجد والهزل) لها أهمية في الأخلاق الإسلامية المرتكزة على مفاهيم "Gravity" أي الوقار، والرزانة، والهزل، لكنها تحمل بعض التداعيات على الأدب نفسه -كما سنرى لاحقاً- فلا بدّ لها من أن تكون منسجمة في الوقت ذاته مع مفهوميّ النفاق والإخلاص الإسلاميين.

كان ظهور الهزل في القرآن الكريم على نحو محايد (سطحيّ) دون أي تضمين في الأخلاقيات أو في موضوع آخر. يقابله ظهور الجدّ الذي كان أكثر عمقاً في النصوص القرآنية، وهذا يحذونا إلى الاعتقاد أنّ القرآن لا ينصح باستعمال الجد ولا يحرّم الهزل، وفي مقابل ذلك وبعيداً عن الموقف المقيّد لأحاسيس الناس، والذي يدفع بالمؤمنين إلى البكاء والحزن. دعا الإسلام المؤمنين به إلى استغلال الحياة الدنيا في الاستعداد للآخرة ونعيمها المقيم، بينما مثّل الوثنيون (الجاهليون – المترجم) نموذجاً للطيش، واللامبالاة، والعبث، وعدم الإيمان بالخلود للروح والبعث، لقد كانوا ميّالين للاستمتاع بكافّة مسرّات الحياة. وعلى نحو مختلف لذلك، تجسّد الإسلام بالرزانة التي يبعثها السعي الدائم للحصول على الجنّة، والإحساس بالوقار للدين الإسلامي أمام البشريّة جمعاء.

في الوقت ذاته، عانت السخرية ليس من أوائل المسلمين وحسب، بل أيضاً من جميع الرسل الذين أرسلهم الله ممن يرفضون السخرية، من مثل ذلك نجد التحريم الإلهي في القرآن الكريم المتمثل في الآية «يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لا يَسْخَرْ قَوْمٌ مِّن قَوْمٍ عَسَى أَن يَكُونُوا خَيْراً مِّنْهُمْ وَلا نِسَاء مِّن نِّسَاء عَسَى أَن يَكُنَّ خَيْراً مِّنْهُنَّ وَلا تَلْمِزُوا أَنفُسَكُمْ وَلا تَنَابَزُوا بِالأَلْقَابِ بِئْسَ الاِسْمُ الْفُسُوقُ بَعْدَ الإِيمَانِ وَمَن لَّمْ يَتُبْ فَأُوْلَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ»(4)، ومشابه لذلك الآية «وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَى» (5)، وينبغي أن نبحث لاحقاً في مناسبة نزول هذه الآية) (غير أن الذين ضحكوا كثيراً في هذه الحياة الدنيا، سيبكون كثيراً في الحياة الآخرة، في المقابل سيفرح المؤمنون كثيراً فيها.

ظاهرة البكّائين:

هي ظاهرة مثيرة للفضول نجدها منذ البدايات الأولى للإسلام،لم يحدّدها المؤرخون المسلمون بشكل كاف، لقد لجأ أصحاب هذا السلوك من الناس إلى البكاء، والندم، والحزن؛ سعياً منهم للتكفير عن ذنوبهم. وتروى عنهم قصص لا تصدق، تظهر لنا إفراطهم في البكاء، ومنها: ما يروى عن أحدهم أن دموعه كوّنت بركة ماء، وأراد هذا البكّاء استخدامها في الوضوء. وبكّاء آخر بكى حتى أحدث مجرى ماء. وأحدهم تسببت غزارة دموعه بإنبات العشب، وقد كان من يضحك من الناس على مثل هذا يدان وينكر عليه.

إن ظاهرة البكّائين هي الحادثة الاسلامية الأكثر ارتباطاً - من الناحية الدينية والتقى والزهد- مع النصارى، غير أنه يمكن القول إنها تميزت باستيعابها للطابع الشرقي للبكاء، ومع هذا فإن البكائين الأوائل قد مثلوا فقط ذلك المظهر الأبعد من اتجاه واحد من التقشف، والزهد الى حد أن المشرّعين قد قاموا بدورهم تجاه هذا الموقف.

كما احتاجت الفتوحات العربية إلى المزيد من المقاتلين خلال القرون المتأخرة، (وما ينتج عن ذلك من آثار نفسية واجتماعية- المترجم) فإن الصوفيين -الذين هم خارج هذه الدراسة- قد أثبتوا أن ظاهرة البكّائين لم تكن معزولة، أو حركة لم تدم طويلاً، لكن في الحقيقة فإن الصوفيين اعتبروهم مثل المتقدمين عليهم ومن الرواد.. روادهم أنفسهم.

على الرغم من امتدادها الواسع، لم تنتشر تلك الحركة في سائر أقطار العالم الإسلامي. ولكن من خلال الاحتكام إلى الأدلة الأكثر قدماً، فإنها تدل -في الحقيقة- على أن الغالبية العظمى من هؤلاء الأتقياء كانت على قدر من الوعي كما أشرت مسبقاً.

إن كثيراً من الأنظمة والأخلاق الإسلامية، رغم قدرتها في الحفاظ على جميع الظروف المثالية للمسلمين مثل: شعورهم بالتفسير الدقيق للأخلاق الإسلامية، لم تكن شاملة من حيث قدرتها على إيجاد العديد من التبرئات لعدد من الأحاديث الصحيحة أو غير الصحيحة للرسول مثل: «لا تحاول فضّ شجار مع أخيك، لا تفرحه» أو في قوله: «إن جهنم هي مصير المستهزئين».

من ناحية أخرى، نجح الكتّاب في اقتباس الحكمة المنسوبة إلى حكايات الأتقياء (السلف الصالحين) الذين كانوا ميالين إلى رفض الضحك والمزاح في ضربهم للأمثلة. الإمام الغزالي، وهو واحد من أهم الممثلين للقيم الإسلامية صرّح في كتابه «إحياء علوم الدين» إن المزاح مذموم ومستحق للاستهجان واللوم، غير أنه سمح به إذا كان باعتدال.

> ” البكاؤون الأوائل مثلوا فقط ذلك المظهر الأبعد من اتجاه واحد من التقشف والزهد “

الإبشيهي (850هـ):

كاتب عاميّ متأخر خصص باباً في كتابه «المستطرف في كل فن مستظرف» في تحريم الخمر، بعده مباشرة خصص فقرة في التنفير من المزاح، غير أن الإبشيهي كان في غاية الجرأة في اقتباسه لمجموعة كبيرة من الحكايات المسلّية المستقاة من التقاليد.

في الواقع، إن المعتدلين في عصر النبي لم يقللوا من مناقشاتهم في هذا السياق. وقد كان كافياً الذهاب إلى الرسول نفسه الذي أجاز (مارَسَ) الضحك والمزاح في عدد من الحالات، إضافة إلى ذلك، فإن العديد من الأسلاف (الأتقياء) لم يأخذوا الآيات القرآنية الآمرة على نحو حرفيّ فيما يتعلق بالضحك والمزاح، والمثال مأخوذ من أعظم فقهاء المدينة الذين انقسموا في كثير من مواقف الضحك والمزاح.

> ❞ أعظم فقهاء المدينة انقسموا في كثير من مواقف الضحك والمزاح ❝

على أيّ حال، من المستبعد أن نأخذ بملاحظة منصفة تماماً لحركة المعارضة للبكائين الذين ظهروا في المدينة المنوّرة في بدايات الإسلام. في الحقيقة، إن العديد من المصادر الأدبية القديمة أعطتنا فكرة عن المدرسة الحقيقية للجديين (مقابل الهزل) التي ظهرت للوجود في الحجاز، في الوقت ذاته الذي ظهرت به مدارس الموسيقا والغناء كحركة تستحق شرحاً قصيراً، إذ ابتعد نبلاء الناس في المدينة عن هموم العامة بحلول الأمويين الذين أزالوا خلافتهم من الكوفة ونقلوها إلى دمشق، وكانوا في حاجة إلى الميول والانزياح عن الشخصية السوية الملتزمة؛ وذلك لشغل أوقات فراغهم؛ وللانغماس في متع متعددة، وهذا ما يفسّر ازدهار الأدب الجنسيّ (المكشوف) في مكّة والمدينة.

قبل الذهاب إلى ما هو أبعد من ذلك، سيكون من الضروري في هذا المجال أن نذكر بعض التفاصيل من هذا الشعر. وحتى لا نرفض شعر الهجاء الذي ازدهر في الفترة من القرن الثالث حتى التاسع الهجري لتلك النماذج والأشكال التي أصابت كثيراً من الناس، ولمحات عن المخططات الذكية التي رسمت لمنع السخرية من الضحايا، والوقوف إلى جانب الشعراء الهجّائين. هذه القصائد كانت جدّ ممتعة، غالباً ما كان أصحابها لا ينقادون تجاه التركيبات الفاحشة، فقط أردت الإشارة إليهم دون التطرق إلى التفصيلات، رغم أن مهرجي (هجّائي) المدينة لم يتمكنوا من التحرر من هذه الخطيئة.

أشعب:

حتى الآن، وجدنا بين الحكايات ما نسب إليه من قصص لم تقترب من الحشمة؛ «فرانس روسنشال» في كتابه الموسوم «الهزل في بدايات الإسلام» ركّز على واحد من قصاصي المدينة، واسمه أشعب Ash'ab اقتبس عدداً من الحكايات المضحكة التي تناولت في مضمونها رجالاً أتقياء سلكوا سبيل السخرية دون فحش.

وفيها نجد الأدب الساخر، حتى لدى رواة الأحاديث الضعاف، حتى يقول أشعب إنه سمع عكرمة (أو شخصاً مشهوراً آخر) يروي أن الرسول قد قال إن هناك معيارين اثنين يجب أن يتوافرا في المؤمن الحقيقي، فسئل ما هما؟ فأجاب أشعب: «نسي عكرمة واحداً وأنا نسيت الآخر». غير ما أفضله أنا (كاتب مقال الجد والهزل في مطلع الإسلام) هو ما روي عنه في التخلص من إزعاج الأطفال من خلال إخبارهم بأن هناك هدايا قد ضاعت في مكان ما، وبعدها، ركض أشعب مسرعاً إلى ذلك المكان بحثاً عن الهدايا ظنّاً منه أن قصته صحيحة.

إن هؤلاء المهرجين تماماً مثل الموسيقيين والمغنين، تدربوا لمهنتهم التي تتألف من القصص والحكايا المضحكة؛ حتى يرسموا الضحكة على ثغور قاصديهم وبالضرورة؛ للحصول على مكافآتهم. وللعراق نصيب من هذه الحركة حيث نعلم عدداً من الأسماء لرجال كانت مهنتهم التهريج فقط، ولكن على النقيض من ذلك كان بعض الشعراء المجانين الموهوبين قادرين على اكتساب مكانة اجتماعية تتسم بالوقار، ومن قائمة الحجازيين أذكر ابن أبي عتيق وهو ابن الخليفة الأول أبو بكر الصديق. أضف إلى ذلك أشعب الذي ذكرته مسبقاً، ومزبد، وأبو الحارث المدني، وغيرهم هم من أعضاء المدرسة العراقية.

أما الجمّاز أبو العينا، وأبو العنبس السيمري الذي يستحق ذكراً خاصاً، فقد عاش في العراق بعد تعيينه قاضياً في إحدى مدنها، ونال شهرة واسعة جعلت الخليفة المتوكل يضمّه لبلاطه وجعله واحداً من أقرب حاشيته، ومن رجاله المقربين. كان أبو العنبس مولعاً بالقصص الساخرة، وكان قادراً على ابتكار الهزل والحكايات الغريبة، وكان الخليفة معنيّاً بالاستماع لهجاء بعض الأعداء مثل الشاعر البحتري الذي نسب له المؤرخون العرب حوالي أربعين عملاً، بينها وجدنا بعض العناوين التي توحي بالبذاءة والفسق مثل بعض آثاره النثرية والشعرية. ولكن الأكثر إدهاشاً أن أبا العنبس قد كتب عديداً من الأعمال في الأخلاق نذكر منها « كتاب الأصدقاء والصداقة»، وقد اختص عدد من أعماله بالتنجيم.

لقد أعلمنا المؤرخ العظيم «ابن النديم» عن وجود بعض القصص الهزلية المشهورة جداً في زمنه التي نسب بعضها إلى هزّال مشهور جدّاً وهو «أبو العنبس»، بينما ركّز بعضهم على شخص من الخيال أو الواقع، قام هذا الشخص في بعض الأحيان بتقديم خدع وذكاء في بعض الأحيان وبعض الآثار لشخصيات أدب السخرية مثل ذكر قصص مضحكة، خصوصاً تلك المجموعات التي لم يكتب لها الظهور خلال العصور الوسطى. ربما ردّة فعل للتزمت (التشدد)؛ لذلك ترك الناسخون نسخ الكتب قليلة الفائدة، خصوصاً بطلهم (جحا) الذي وُجد وبقي حقّاً في الفلكلور الإسلامي على الأقل من إيران إلى المغرب مروراً بإيطاليا. وكثير من الحكايات منسوبة إليه، وللتأكيد على ذلك فأنا أعرف قصة في الفلكلور المغربي وهي منسوبة لجحا والتي يمكن إرجاعها إلى أبي العنبس في أعمال القرون الوسطى الأدبية: في مرّة من المرات بينما كان مصلو الجمعة في انتظار الخطبة واعتلى (أبو العنبس) أو (جحا) المنبر (الوعظ) وقال: «هل تعلمون ما سأقوله لكم اليوم؟»، «نعم»، أجاب الجميع، قال جحا: «بما أنكم تعلمون فلا داعي لاخباركم بشيء»، وفي الجمعة التالية قال لهم: «هل تعلمون ما سأخبركم به؟»، بعضهم عرف وبعضهم لم يعرف، وكان الرد بنعم ولا، فقال لهم: «فليقم الذين يعرفون بإخبار الذين لا يعرفون»، ونزل عن المنبر.

لقد صار جحا في الفلكلور العربي كالأبطال تماماً مثل (تل يولنسبيجل) Till Eulenspiegel عند الألمان جامعاً في شخصيته عدداً من المؤهلات الجيدة التي تتوافر في أيّ شخصية. مؤخراً، التركي الملا نصر الدين أبطل قيمة جحا لبعض الوقت، خصوصاً في الشرق الأدنى، غير أنه بقي مشهوراً في شمال إفريقيا وفي فاس (المغرب) حيث أن شهرة جحا ما تزال ضاربة.

على المدى القصير، ربما يمكن القول إن الهزل اتجه بسرعة نحو التنوع والنشاطات الفكرية في صدر الإسلام عند ازدهار العلوم الإسلامية وبعد أن صارت تتداول شفوياً، وصارت مكتوبة بشكل أكبر بعد أن كانت مكتوبة لفترة من الزمن وذهبت إلى مختبر الفلكلور، ويجب عليّ القول على أيّ حال: «إن بعض المؤلفين في العصور المتأخرة قد أعادوا تجميع القصص القديمة والجديدة بجميع أنواعها، والعديد من أعمالهم ما تزال محفوظة في مخطوطات، إضافة إلى ذلك فإن الحكايات الممتعة ومثيلاتها لم تنقطع من الأدب المكتوب

في تلك الفترة، إن المطلوب هو الحقيقة في الأدب الذي هدف إلى التدريس دون الفكاهة».

> اتجه الهزل بسرعة نحو التنوع والنشاطات الفكرية في صدر الإسلام عند ازدهار العلوم الإسلامية

من الراجح أن الذين جمعوا هذه الموسوعات لم يستمعوا إلى الخبر الذي يرمي إلى أن المزاح أمر مباح، غير أن كتّاب الأدب، الذين كانوا أناساً جديين، أدركوا يوماً ما أن المشكلة التي أثبتت عليهم سوف تحل بشروط الأخلاق والأدب؛ مثل العديد من الأعمال التي كتبت خلال الفترة من القرون الممتدة من الثاني حتى الثامن والتي لم تتمكن من الاستمرار.

الجاحظ (159-255)**هـ :**

لا يمكننا معرفة في أي وقت نشأت فيه المشكلة الأولى، غير أن لدينا –لحسن الحظ- بعض الأعمال الرئيسية للجاحظ، وهو الكاتب الأكبر في القرن الثالث الهجري، وربما فإن صاحب الخبر (الناقل) اعتبر في الأدب العربي الذي أسس ما يمكن تسميته بالأدب الجاحظي؛ حيث دمج بين الهزل والنكات على نحو منتظم.

إن المتتبع الحصيف للكتابات الإنسانية يجد أن الجاحظ قد فهم جميع طرق السخرية والتهكم والعادات، وأغضبته المحادثات الشفوية والكتابات التي قدمها المعاصرون من المتدينين وطلاب العلم، تماماً مثل الميل العام للأدب العربي، هكذا فقد جعل فكره يختار من منظومة واسعة من الكتابات الثقافية، حتى نال الجدارة في أعمال كثيرة، وعلى ذلك، قرر استخدام نموذج (أسلوب) جدّ لطيف. إن هذا الأسلوب يتألف من التقطيع الفجائي جنباً إلى جنب مع الوقار (الجدية) في الموضوع من خلال المعاني السيئة للقصص أو الومضات السريعة التي تخاطب العقل، ما يجعل من عقول القراء محتارة في أن النصوص الجافة تستحيل فجأة إلى التراخي والبساطة قبل دراسة مبسطة موجزة، وأنا على أي حال لم أعد إلى مقالاته التي تضم في مضمونها اتجاه السخرية وتتسم بوصفها لعوباً.

في الحقيقة، عندما بدأت بدراسة هذا (الجاحظ) قبل ربع قرن مضى، وتناولت تبريراته الكثيرة، والتي من خلالها أثبت أهليته في الإضحاك والمزاح، وبدا لي مدهشاً جداً، وأخّاذاً، غير أنني لم أفهم بداية أنه قد هدف إلى جذب خصومه الذين ظلوا مولعين في الجدية، وكانوا معادين وأكثر أو قل أقل إنكاراً لجميع أنواع المزاح، وهكذا كان عليهم إنصاف الضحك بالوسائل والمناقشات التي لم تفرغ لحسن الحظ، والدليل غير السهل كما لاحظنا في الخطاب القرآني: «وأنه هو أضحك وأبكى»، والآية التي تليها «وهو أمات وأحيا»، ورأى الجاحظ أن القرآن يضع الضاحكين على جانب الحياة، والباكين على جانب الموتى، في عبارة جميلة جداً أوردها الجاحظ في كتابه (كتاب البخلاء). ثم شرع الجاحظ في تجميع حكايات جميلة عن البخلاء، في عمل آخر أودّ أخذه بعين الاعتبار بحكم أثره في نشأة الثقافة العربية.

كتاب «التربيع والتدوير» الذي يقدّم مناقشات موضوعية قدمها الخصوم فيما يتعلق بالمزاح دون مرجع مباشر للأخلاق الإسلامية على نحو جميل من الاعتراف بشجب المزاح المفرط أو الثابت، غير أنه يصرح بصدق إن الكلام الضاحك واللعوب ليس ممنوعاً عندما لا يكون في غير مكانه. ودون الذهاب بعيداً كالتصريح إن الضاحك هو الشخصية الإنسانية الرئيسة، بينما الجد هو نتيجة للقلق والاهتمام والتركيز

❞ رأى الجاحظ أن القرآن يضع الضاحكين على جانب الحياة، والباكين على جانب الموتى، في (كتاب البخلاء) ❝

بكثير من الأمور. وأخيراً يرى أن الضاحك المقل أفضل من الإنسان دائم الجدية، وأن الإنسان دائم الجدية هو أفضل من دائم الضحك. ومن ناحية أدبية صرفة فهو ميّال إلى الانغماس المعتدل بالضحك لجعل الأمور الأكثر جدية تشعر بالاستهتار، وهو يحيي ويحترم الحكايات المبهمة بوصفها مهارة أدبية، وينصحهم في عديد من الحالات بالحفاظ على عقولهم وحدّتهم.

يبدو الجاحظ ناجحاً بوضوح هنا في الأدب الذي ازدهر بعد موته، الأدب الذي تشخص في كثير أو قليل من المزاح الناجح بين الجد والهزل، والتي جعل لها في الكتاب موضعاً لاقتباس الحكايات لغايات التدريس دونما تعب. على سبيل المثال مبدع ورائد إسبانيا (الأندلس) ابن عبد ربه، يكرّس فقرات خاصة في كتابه «العقد الفريد» لقصص البخلاء والطائشين، والمهرّجين، في حين أن القيرواني المشهور بالحصري، في كتابه «جمع الجواهر»، لا يجد مانعاً في جواهره من الحكايات المأخوذة من أعمال شرقية.

من ناحية أخرى، فإن الجاحظ الذي أسس لذلك النمط الأدبي هو كذلك الكاتب الأول، إن لم يكن المتفرد، الذي تناول ميزة الضحك مع إدراك المغزى. إنه من الصحيح أن الأدب ذاته لديه قيمة ثانوية تجاه العمل النفسي، الذي يعنى بالأخلاق والتعليم الاحترافي، لكن دراسة النقائص الإنسانية جاء من خلاصة مقاصد القيم عند معارضي الجاحظ؛ لأجل إلحاق صفة الخزي في الجشع، فقد كتب كتاب البخلاء الذي يجمع العديد من الحكايات الممتعة ليس فقط بهدف الضحك، ولكن أيضاً في تطبيق الأداة الأكثر معرفة، وفي ذلك الاتجاه تبدو محاولته غير ناجحة؛ لأنه اتبع عدداً قليلاً من الكتاب وربما من خلال ابن الجوزي وحده الذي أقر في مقدمته لكتاب «الحمقى والمغفلين» أنه معني في جعل الرجال يوقفون عاداتهم القبيحة من خلال الضحك.

ثم تبني أعمال موليير للمرة الأولى في القرن التاسع عشر، ولكن المستمعين احترموه فقط كشيء قديم جميل، إن تطوير الكوميديا في أيامنا هذه، يدعى «الهزلية» في العربية، تبدو أنها تضعف اللامبالاة والقيم الأخلاقية مثل اللعب، في هذا الباب. ونأخذ في عين الاعتبار أنه من الهامّ التذكير أن الكوميديا ليست فرعاً من فروع الأدب العربي؛ لذلك فإن المترجمين للقصائد في أواسط المرحلة وجدوا أنفسهم مربكين عندما حاولوا ترجمة κωμωαδia إلى العربية (هذه الكلمة يونانيّة، تعني كوميديا – المترجم)، وأخيراً ترجمت إلى «هجاء»، لكن شعر الهجاء في الأدب العربي لم يكن لديه شيئاً ليعمله مع الكوميديا، كذلك في الإغريقية فإن هذه الكلمة تعني «الشعر الهجائي».

❞ الكوميديا ليست فرعاً من فروع الأدب العربي؛ لذلك ترجمت كلمة كوميديا إلى العربية «هجاء» ❝

خلاصة:

من خلال العرض القصير الذي تناولته للجد والهزل في بدايات الإسلام، يظهر أن السؤال لا يمكن بسهولة أن يلخص -كما هو مطلوب للبعض- تلك المفاهيم التي لم يكن بعضها قد تميّز بوضوح عن الآخر. من ناحية، رأينا أن البكّائين يذرفون كثيراً من الدمع للتكفير عن خطاياهم، وأن تحريم الضحك غير متسق مع واجبات المؤمن التقيّ، ومن ناحية أخرى إن رواة القصص الهزّالين والمهرجين والشعراء كانوا يفضلون الانغماس بالضاحكين، وغالباً ما تروي مصادرنا أن الخليفة وأشخاصاً آخرين متميزين ومن طبقة متميزة، غالباً ما كانوا ينفجرون من الضحك. بين هاتين الدرجتين القصويين هناك عدد كبير من المسلمين الميالين للاهتمام على نحو أكثر أو أقل من الإدراك أن الحِلم نقطة أساسية في القيم الإسلامية يتضمن على الأقل الاعتدال بالضحك والمزاح، رغم أنهم لا يذمون هذه الأمور برمّتها كما أكده بعض العقلاء المبكرون مثل الأحنف بن قيس، الذي صار حلمه مضرباً للمثل، وعلى الرغم من هذا الاتجاه، تم التوصل إلى نوع من التوازن في وقت مبكّر من القرن الثالث وحتى التاسع بسبب نمط الأدب الذي أسس له الجاحظ، لكن مثل هذه الحالة لم تدم طويلاً وينبغي أن تأخذ بعضاً من الاهتمام في نموّها وتطوّرها اللاحق.

الهوامش:

1- شارل بيلات (1914-1992)، مستشرق فرنسي لعب دوراً كبيراً في ارتقاء الثقافة العربية، غادر موفينيه - فرنسا واستقر في الجزائر ثم في المغرب، عني بيلات بالجاحظ، وأسهم في تأسيس ونشر مجلة دراسات إسلامية، له 138 دراسة و 260 مقالا، وجمع ديوان ابن شهيد الأندلسي.

المراجع : مقال في جريدة الغد الأردنية، الثورات العربية لن تكتمل بلا ثورة ثقافية، د.نداء عبدي، ترجمه مدني قصري، 19-9-2012م

المستشرقون، نجيب العقيقي، دار المعارف، مصر.

2- Islamic Studies. PELLAT. CH (SEPTEMBER 1963). pp. 362-353. Islamic Research Institute. International Islamic University. Islamabad.

3- وردت في النص (فعل) Verb.

4- سورة الحجرات، الآية 11.

5- سورة النجم، الآية 43.



لوحة للفنانة أحلام أحمد حميدان

المرأة وذكورة الحرب في رواية «سيدات زُحل»

د. سامح الرواشدة

ترصد رواية «سيدات زحل»(1) للأديبة العراقية «لطفية الدليمي» قصة الحرب في العراق، وما تركته من آثار مدمرة على مناحي الحياة: الإنسان والثقافة والتراث والقِيَم الصحيحة، وما صنعته من تشوهات عميقة في البيئة الاجتماعية والنفسية والفكرية، وما مثلته من تحدٍّ لمستقبل العراق وأهله، وما أحدثته من تغيير في المجتمع ودفع أبنائه إلى التكيف مع منطق الحرب واستحقاقاتها.

بدأت الرواية على لسان ساردة يلتبس عليها معرفة اسمها هل هي حياة البابلي، أم هي آسيا كنعان، ضيعت الاسم الحقيقي «حياة البابلي»، فاختلط عليها بالاسم المزور الذي اضطرت أن تتقبله في جواز سفر مزور أيضاً، لتستطيع به أن تخرج من العراق؛ لأنَّ اسمها الأول اشتهر بوصفها صحفية تنشر الحقيقة وتكتب عنها، وسط آلة القتل التي لا ترحم، مما جعلها هدفاً مهماً لمن يريدون أن يقتلوا صوت الحياة.

على الرغم من أنَّ الرواية تمثل خطاباً يدين الحرب، ويرفضها، ويعيب على من يشعلها فعله، ويرى أن الحرب ذكورية الطابع، مع أن مسمّاها مؤنث، استناداً إلى انحياز ذكوري يجعل ما فيه رهبةٌ وخوف وتشوه أنثوي الدلالة أو اللفظ، أقول على الرغم من خطاب الإدانة لها ولقيمها الذكورية القائمة على إثبات الوجود، والصراع على مغانم الحروب، وتحقيق السلطة والسيادة، فإنَّ حياة البابلي «الساردة» لا تجد الحياة إلا بالآخر –الرجل– لذلك نجدها تحاول أن تعيد الاتزان لذاتها، وتسترجع اسمها الحقيقي من خلال «ناجي» الرجل، وتحاول أن تعيد لبغداد ذاكرتها الجميلة من خلال الرجل أيضاً، العم قيدار، وكأن لطفية الدليمي لا تأخذ الرجل بحكم واحد مسبق، فثمة من يشعل الحرب، ويستهين بالحياة، ويتحول إلى مشروع بطل أو تاجر... على جثث الناس وشرف النساء، وحياة الأطفال، وثمة من يعيد للحياة استمرارها وأمنها ونقاءها، فتصبح المرأة ذات معنى ورسالة في وجوده.

وستحاول هذه الدراسة قراءة بعض مكونات هذه الرواية، انطلاقاً من رؤية المرأة للحرب، وأين تقف منها، وكيف تنظر للرجل الذي يذكيها ويدفع من عمره، وأبنائه وحياته ثمناً لها، وأين موقع المرأة فيها، كيف تتصرف، ما الذي تدفعه في حرب الذكورة، ستقف الدراسة على خمسة عناصر من الرواية هي:

العنوان ودلالته، فاتحة السرد، تاريخ بغداد بين النار والرماد، حكايات النساء وذكورة الحرب، وهم الخلاص (خلاص الوهم).

* * *

2- العنوان:

وقفت الدراسات النقدية الغربية والعربية على ما نسميه سيمياء العنوان، وأعطته دوراً مهماً في تحديد مقاصد العمل، ووظيفته، وجعله جيرار جينيت نصاً موازياً يقف بإزاء متن العمل يضيئه ويشير إليه، ويستضيء به(2)، ويمثل عقبة بين عالم النص وعالم الحياة، في علاقة جدلية تجعل النص

ناقد وأكاديمي أردني.

الأدبي قادراً على استمداد دلالته التي لا تنضب من معطيات في الخارج يستحضرها المتلقي لحظة الاستقبال، وتضيء عتماته، وتشع على زوايا خفية فيه، وكذلك تجعل النص ساحة لمكونات مائرة في تفاصيله وعناصره الصغيرة، ليظل شاهداً عبر الزمن على مرحلة تمثل الفضاء الزمني الذي أنتج النص أو دفع المبدع لإنتاجه(3).

عنوان الرواية «سيدات زحل»، ويمثل هذا العنوان علامة مهمة من جانبين: الجانب الأول متأت من خصوصية واضحة في المكوّن البشري، إذ إنَّها تتجه إلى المرأة مباشرة، لأنَّ العنوان «سيدات» ممَّا يجعل الإشارة واضحة باتجاه ينماز فيه كل جنس عن الآخر، إذ لماذا تكون الكلمة «سيدات» لماذا لم تكن مثلاً: أهل زحل، أبناء زحل... ليكون الخطاب عاماً يجمع المرأة والرجل معاً؟ إنَّ الإشارة الدالة على المؤنث تجعل الأمر مقصوداً لغاية تراها الروائية، وتريد أن تجعلنا ندخل عالم الرواية ونحن مشحونون بالبحث عن مقصدها، وإثارتها، وأيضاً في هذا الجانب نلفت إلى أنَّ الكلمة دالة على معنى مهم في خصوصية التجنيس الأنثوي، فهنّ سيدات، ولا يخفى ما تحمله الكلمة من تقدير عالٍ لمنطق الانعتاق والقوة والاستقلالية المرتبطة بالسيادة –سيدة- سيدات.

أمَّا الجانب الثاني: فإنَّه متأت من المضاف إليه –زحل- ونحن نعرف أنَّ هذا كوكب أو جِرم سماوي، والرواية ترصد نساءً من بغداد، فلماذا لم تكن: نساء بغداد، أو العراق...؟ لماذا زحل المختلف عن الأرض، وهنا علينا أن نبحث عن الضوء في داخل الرواية، ولا أخفيكم أنني أحسست بالصعوبة وغياب التأويل في بداية قراءتي للرواية، لكنني وجدت الرواية تجيب عن أسئلتي حول مقصد الكاتبة في اختيار المضاف إليه، يتبدّى ذلك في كلام للشيخ قيدار، سادن الحكمة في بغداد، وعم حياة البابلي ساردة الرواية، وهو يتحدث عن محبوبته فتنة التي ضاعت في خضم الدمار والحرب، وظل يراوح بين وفائه لها ووفائه لمحبوبته الثانية بغداد، وهو مشغول في كتابة تاريخ بغداد، يقول:

«كان طالع بغداد يشتبك أمامي بطالع فتنة، وأنا أبصر في سماء المدينة ذلك الكوكب الرهيب الأزرق، وأشفق من النظرة الثانية إليه، لا أريد أن أصدق ظهوره في طالع المدينة، فذلك يحمّلني من الهم ما لا طاقة لي به، وأنا جاوزت الستين من عمر العناء»(4).

إن زحل كوكب نحس في نظر الشيخ قيدار، ولعله يحمل هذه الدلالة في ذاكرة الثقافة، وها هو ذا يطالع المدينة، والشيخ لا يجرؤ أن ينظر إليه النظرة الثانية، ولا يريد أن يصدّق أنه يطلع على مدينته، لهول ما يحمله هذا الطالع في وجدان الشيخ من رهبة وخطر، ويتمم قيدار كلامه «رأيت الكوكب منذ خمسة عشر عاماً يا قيدار وتراه الليلة، هو ذاته زحل الذي قال فيه (الكندي) إن من طبعه البرد واليبس وهو الذكر النهاري النحس المظلم بسواده، وتعلم فيما تعلمه أن نحس زحل يدوم ثلاثين سنة وسعده ثلاثين أخرى، أتراه هو حقيقة؟؟؟ أم هذه رؤيا تتزحّل لإرعابي؟؟ ثلاثون سنة يا زحل؟؟؟»(5).

إن «سيدات زحل» مسمى يجمع نحس الطالع الذي سيطر على بغداد ثلاثين عاماً، بالمرأة، فهؤلاء السيدات هن اللواتي عايشن سوء الطالع، ودفعن ثمن الحرب، وقدمن من أجل الحياة شرفهن وأجسادهن وحياتهن، مما يجعل مسمى «سيدات زحل» عنواناً دالاً على سوء حظوظهن، وبؤس طالعهن، حين اختارهن القدر لمواجهة ظهور زحل في زمن كن فيه نساء بغداد(6).

ومن يتابع بعض تفاصيل الرواية ستترجح لديه هذه الدلالة المرتبطة بالشؤم، وسوء الحظوظ، والقدر الذي اختارهن لمثل هذه المرحلة، ولا يخفى ما في كلمة «قيدار» وهو سادن الحكمة، وصاحب الرؤى التي تحققت ووقعت على المكان، لا يخفى ما فيها من دلالة على القدر، أو ما خط في الغيب، وليس أمام الناس مفر من مواجهته وتقبله، وقد تجلى ذلك في حديث بين «أم هالة» إحدى شخصيات الرواية وحياة البابلي، حين ذكرت أم هالة ما قاله الشيخ قيدار عن رؤيته لكوكب زحل، وما يحمله من نحس للمدينة، ففي حين حاولت حياة أن تجعل النحس

مرتبطاً بسوء أفعالنا نحن البشر وليس قدراً نتقبله، نجد أم هالة تصرّ على الرضا القدري الذي يؤمن به الشيخ قيدار، ويرى أن يتقبله الناس لأنه خارج عن إرادتهم.

> ”إن «سيدات زحل» مسمى يجمع نحس الطالع، الذي سيطر على بغداد ثلاثين عاماً، بالمرأة“

* * *

3- الفاتحة السردية:

للفاتحة السردية وظائف متعددة، لأنها تؤطّر لنا دلالات مفتتح السرد وطبيعة تشكل عناصر المسرود، من مثل اللحظة الزمنية التي يبدأ بها السادر رواية الأحداث، وبناءً عليها تتحدد لنا عناصر مهمة بعضها دلالي، وبعضها الآخر نفسي، فالفاتحة تحاول أن تضعنا في الأجواء الخاصة، وتنقلنا إلى حميمية السرد، وتسرقنا من عالمنا الواقعي التام إلى المتخيل السردي، على نحو يغرينا بالدخول، وهي تحمل في ثناياها مؤشرات على العناصر المؤسسة للسرد، كالزمن، ولحظة البداية، والشخصيات، ومن يحضر منهما في هذه الفاتحة، وما يحمله معه من مقاصد سردية، وربما تفتح لنا المكان الأول في العمل، إنّها الإضاءة الأولى في المسرود وبناءً عليها تتحدد أمور متعددة، وتشع أنوار مختلفة، وتنبني تصورات ستظل ترافقنا في ثنايا العمل وتؤثر على استقبالنا لبقية العناصر، والأحداث وتخلق حالة من التوقع يسبق الوصول إلى المكونات والتفاصيل(7).

تبدأ فاتحة السرد على نحو ملتبس في ذهن الساردة، فالساردة هي حياة البابلي، وهي تفتتح السرد بأمر وقع أصلاً في لحظة متأخرة في زمن السرد، إذ إنها قد حصلت على جواز سفر للخروج خارج العراق، لذلك جاء اسمها في الجواز المزوّر «آسيا كنعان»، وهي تبدأ الجملة الأولى في الفاتحة بقولها «أأنا حياة البابلي، أم أنني أخرى؟؟؟ ومن تكون آسيا كنعان التي أحمل جواز سفرها؟؟»(8)، الجملة الأولى تفضح أول نتائج الحرب التي شكلت مادة الرواية من بدايتها حتى نهايتها، فها هي ذي تغير اسمها، ضائعة بين اسم حقيقي حملته منذ طفولتها، واسم طارئ تنجو به الآن من هول الحرب، وفاعليها وتجارها، والاسمان يحملان بعدين متضاربين كما نرى، فحياة رمز للحياة، والبقاء، والنجاة من الموت، والاستمرار رغم دمار المدينة، والذاكرة التي تدون تاريخ النساء المنذورات للموت والاغتصاب والقتل مسحاً للعار الذي لحق بالسجينات في «أبو غريب»، واسم البابلي يحمل دلالة القدم والأصالة ووضوح الهوية، بوصف البابلي اسماً منسوباً إلى مدينة قديمة قدم حضارات العراق، فحياة» عصب الرواية وبطلتها المركزية وهي وجه من وجوه الحياة المؤنثة حارسة البقاء والمبشرة بالحب وحاملة حلم صيانة الجمال الذي تتقاسمه مع عمها قيدار البابلي وحبيبها ناجي الحجالي، ولقب البابلي إحالة إلى الموروث الرافديني» (9) في حين أن اسم آسيا يحمل عمومية ملتبسة، لا ارتباط له بالحياة أو خصوصية المكان، واسم كنعان يشير إلى مسمى خارج العراق، فتصبح حاملة لاسم يشدها إلى جغرافيا الآخرين وليس إلى المكان الحميم الذي تدفع فيه ولأجله عمرها كلّه.

وحين نستمر في متابعة الفاتحة السردية، نجد الرجل يحضر ببعده الإيجابي، يحاول أن يستعيد معها ذاكرتها التي دمرتها آلة القتل والرعب» أنتِ أنتِ، أجل حبيبتي، إنك هي، أنتِ... حياة، ثقي بي... أنتِ حياتي»(10).

إنَّ الصوت هنا حالة وهمية، تسقُطُ حياة البابلي في شركها، لكنها حالة ضرورية لإخراجها من مأزقها الزمني الذي تعيش فيه، حين التبست عليها المعطيات، فحملت اسمين تكاد تضيع الحقيقي منهما في غمرة الضرورة، وتكاد

> ❞ تغير اسمها، ضائعة بين اسم حقيقي حملته منذ طفولتها، واسم طارئ تنجو به الآن من هول الحرب ❝

ترفض المحدث منهما في غمرة الوفاء للبقاء والهوية، وهنا يمثل حضور الرجل ضرورة لا تملك حياة معها خياراً، أو ترفاً للتفكير، إن الرجل يعيدها إلى واقعها، إلى اسمها الحقيقي «حياة» وينفي الاسم الطارئ، فحياة تعلم أن الحياة لا تستمر في غياب الرجل، وهو قدرها بخيره وشره، إنه الرجل جالب الحروب، ودافع المجتمعات إلى المغامرة والموت، وهو الرجل الذي لن تنجو من براثن الحرب وفجائعها واستحقاقاتها المدمرة إلا به.

«منتشية بلذة الغياب والتباس وعيي بهويتي، خرق ذهولي صوت الرجل الذي به بحة شهوة ونبرة أب حكيم، طوّق رأسي قبل أن ينفذ إلى حواسي، خفق على وجهي كجناح يمامة، فأيقظني من تشوشي، تماوجت نبرته في دمي، رعشة خفية سرت في ظهري كأن أصابعه تمسد فقراتي واحدة واحدة وتصوغ منها قلادة الرغبات: أنتِ حياة، أنتِ هي حياة، حياتي»(11).

إن وهم الصوت الذي خيّل إليها أنها سمعته، يعيد إليها إحساسها بالمعطيات، يعيد إليها معرفتها باسمها الذي ضاع منها، ويعيد إليها إحساسها بوجودها الفيزيائي- البيولوجي- ووعيها بالمكان والزمان، فيحقق وجودها من جديد.

في هذا الصوت الذكوري بحة شهوة، فتستعيد من خلاله إحساسها بأنوثتها، إذ إن فيه ما يعيد إليها ذاكرة تجعلها تسترجع إحساسها بحاجاتها، وبمكوناتها البيولوجية، يجعلها تعرف من جديد أنها أنثى لا يستغني عنها الرجل، استعادة لقصة المعرفة الأولى بين آدم وحواء، ولحظة انكشاف الشهوة ومكوناتها الأساسية.

وفي هذا الصوت أيضاً بعد آخر ظل يفعل فعله في ثقافتنا الشرقية عادة والعربية الإسلامية خاصة متأت من اتكاء الأنثى فيه على الرجل عبر مسيرة حياتها، طفلة وزوجة وأماً، لذلك أعاد الصوت إليها نبرة الأب الحكيم، نبرة تعيد معها إحساس الطمأنينة والأمن والسند القوي الذي تباشر المرأة معه مراحل طفولتها وهي تلوذ بقوته وقدرته على توفير الحماية والأمان لها.

تختلط على حياة معطيات التجربة، هل هي في لحظة وهم أم حقيقة ماثلة «أشم من شعره الجعد الطويل رائحة طفل رضيع ومن أصابعه عبق عاصفة وبرق، كمثل سائرة في نومها»(12)، لتصحو على واقع بغداد الحزينة، فتخرج من السرداب الذي تختبئ فيه، لتباشر أولى صور الواقع «سمعت تغريد طائر حزين وشهقة غامضة في الحديقة وعويلاً مكتوماً ودوي انفجار، بين إفاقتي القلقة وذاكرتي الملتبسة ورؤيا الرجل تذكرت أنها الحرب... سأموت وحدي، الموت أيسر ما يتاح لامرأة في بلاد الجنون»(13).

تعيش لحظة صراع بين الموت الذي يخلقه الرجل، ويجعله قدرا على الناس، وبين الحاجة إلى الرجل في مجتمع صنع مع الزمن أسطورة الذكورة التي لا تقوم الحياة بدونها، وقبلتها المرأة، فرأت أن وجودها لا يتحقق إلا بها، إنها بين الرجل في حالتيه، الرجل الذي وضعها في أتون الخوف والرعب والرجل القادر على أن يعيد إليها إحساسها بالحياة والرغبة والحاجة للبقاء «كنت أسمع حفيف الموت حولي مع كل نفسٍ من أنفاسي، صوت الرجل يرش على جوارحي ترياق النجاة»(14)، لتختتم ذلك قائلة «ينتشلني صوت الرجل من هوة الرعب التي حفرتها الحرب بين أيامي».

إنَّ الفاتحة السردية تضعنا أمام العلاقة الملتبسة، والدور

القاسي الذي تمارسه شخصية الرجل صانع الموت من جهة، وصانع الحياة والأمل من جهة أخرى، إنه من ينجز فعل الموت، ويحقق أسبابه بقوة الرغبة، وهو طوق النجاة الذي تلوذ الأنثى به، لذلك كان اسمه في هذه الرواية «ناجي» لما تحفل به الكلمة من رغبة دفينة داخل المرأة التي تريد للحياة الاستمرار، وتريد لعناصر الخير النجاة، والتي تعلم أن الحياة لا تستمر إلا بوجود الرجل الذي يعينها على خلق أسطورة البقاء والخلود، لقد ظلت فكرة الالتقاء بناجي فكرة مهيمنة من بداية الرواية كما وجدنا في فاتحة السرد، إذ تذكرت اسمها من خلال صوته، لتنتهي بحلم اللقاء به في نهاية الرواية، حين تستشير عمها أن تكتب لناجي كي يلحق بها إلى الجبل الذي يقيم فيه عمها وستقيم معه، إنه حلم لم تيأس منه «بل آمنت به كونه المصدر الذي سيقصم ظهر الشرور»(15).

وفي جزء آخر من الفاتحة، نجدها تؤطر لنا المستوى المكاني الذي احتل الجزء الأكبر في الفضاء الروائي، إنه السرداب الذي وضعته العائلة أسفل البيت، وكانت تلوذ به كلما احتاجت إلى ذلك، وقد احتوى كنوزاً من الكتب واللوحات والمكونات التي تختزن ذاكرة المدينة وتراثها، إنه مكان حافل بالذاكرة التي انشغل بها قيدار، وأراد أن يدونها، وانشغلت بها حياة أيضاً، لذلك وضعت في السرداب ما تحتاج إليه أو ما يمكنها أن توفره من معطيات تساعدها على الحياة، وهي معزولة وحيدة فيه، ومع ذلك فإنها كانت مستعدة للاستمرار، وحين خرجت منه إلى الحديقة، وجدت مظروفاً أزرق في داخله بطاقة رسم عليها كوكب زحل، فتساءلت، ماذا يعني هذا؟ ولماذا زحل؟ لنستعيد سؤال العنوان من جديد، وقد أجابت عليه الرواية بعد ذلك، ليطالعنا السوء على مدى التجربة ولا ينتهي إلا بخلاص أسطوري في النهاية حين تتوهم أنها وصلت إلى عمها الشيخ قيدار، والتقت بحبيبها الغائب ناجي.

وتكتمل عناصر السرد من خلال البعد الزمني، إذ كانت الجملة الأولى في الرسالة التي وجدتها في المظروف تقول: «صعقتنا عودتك المفاجئة إلى بغداد»(16)، وهذا في المستوى الزمني في الرواية يمثل مرحلة متأخرة حين قررت الخروج للقاء ناجي بعد أن مكثت مدة طويلة داخل بغداد، ولم تقرر الذهاب إلا بعد أن أصبحت حياتها مهددة بسبب دورها الصحفي الشجاع.

تكتمل عناصر الفاتحة السردية حين تسترجع اسم صاحبة الرسالة «راوية» وهي إحدى ضحايا الحرب، هربت إلى عمان طلباً للنجاة من استحقاقات مترتبة على الحرب نفسها، وتستعيد معرفتها بشخصية العم الشيخ قيدار «عشرات الأسماء تساقطت من بين شفتي وأنا أهذي، تعرفت بينها اسم الشيخ قيدار البابلي، قيدار... قيدار، أيقظني الاسم، هل بوسع اسم واحد أن يجلو الذاكرة ويحييها؟؟... من اسمه انكشف عالم شاسع كان محجوباً عني وأنا في وحدتي بين عتمات السرداب وكوابيس رعبي

> ”الرجل صانع الموت من جهة، وصانع الحياة والأمل من جهة أخرى، إنه من ينجز فعل الموت، ويحقق أسبابه بقوة الرغبة، وهو طوق النجاة الذي تلوذ الأنثى به“

سمعت صوت رجل كأنه أبي، كأنه يوصيني:

«لا تيأسي، ابحثي عن عمك الشيخ قيدار، ابحثي عنه في الجهات والكتب والأسماء والرؤى، قولي له رحل عدنان في غصة فقدكم جميعاً»(17).

تعيدها الصورة الماثلة في الذاكرة، أو المتوهمة حضور صوت الرجل إلى معرفة الأصول، العم قيدار الذي لا مفر أمامها من استعادته، والحبيب الذي لن تنجو الحياة في غيابه» من غير صوت الرجل يغمرني بعسل الكلمات وينفض كيمياء الموت، الملح والعسل كانا يمطران على صباحي من نبرته، ملح البقاء وعسل الرغبة، ضحكته النضرة تبدد وحشة روحي، ومن دون هذا المدد كيف لي أن أقاوم صوتي وجنون البلاد»(18).

وفي الجانب الآخر فإن الشر والموت يتجلى على صورة ذكورية، تتخيله شخصاً يترصدها، ويراقب حركاتها، فتتداخل الذكورة والحرب معاً من خلال تعبير مموه يعتني بأنسنة الموت «في كل تلك الليالي والنهارات المروعة كان الشر يتنزه حولنا ويسخر منا، يغير سحنته في كل برهة، يصير صاروخاً أو رجلاً ملتحياً أو عبوة ناسفة أو صديقاً يخون، ما أن نحدس اقترابه ونتحسب له حتى يغير سيماءه كحرباء ويكمن لنا بهيئة لا نتوقعها»(19).

إنَّها تكتشف ذاتها، وتستعيد ذاكرة حياة البابلي التي محتها صورة الدماء والقتل والتشريد والموت، فتكتب مدوناتها عن حكاياتها وحكايات آخرين «حكاية عشقنا الصاعق، قصص الفقد وأوجاع السجن والاختفاءات وعار الخصاء وبتر اللسان، خزي اغتصاب البنات، دونت أكثر من ثلاثين كراسة طوال كارثة الحصار وحرب الاحتلال وكنت كلما أنهيت واحدة منها وعدت إليها أفاجأ باختفاء الأسماء، فتختلط الأحداث، تمحي أسماؤنا جميعاً وتصبح الحكايات منسوبة للجميع، فأعيد تدوين الأسماء لتختفي مرات ومرات حتى يئست من محاولاتي»(20).

إن امحاء الأسماء يعني أن ما وقع أمر عام ومكرور، وما يمكن أن يصدق من تجربة حياة ينسحب على عشرات النساء، وما ينسحب على فتنة زوجة قيدار ربما وقع لأخريات، والأمر نفسه يصدق على هالة وراوية ومنار ولمى وغيرهن.

* * *

4 - تاريخ بغداد بين النار والرماد:

ترصد الرواية في جانب منها جزءاً من تاريخ المدينة، منذ أن أسسها المنصور، فتصارع في قرار تأسيسها رؤيتان، رؤية نارية تبناها أبو جعفر المنصور، ورؤية رمادية تبناها المهندس ابن أرطأة، والرؤيتان تحملان فألين سلبيين، فكأن الأول تنبأ بأن تظل المدينة فضاء للحروب، والقتل والاحتراق حين تبنى هذا الاتجاه، وكأن الثاني تنبأ لنهايات المدينة، وما ستؤول إليه بعد كل نهضة تمر بها، إنها نهاية الرماد، فتظل المدينة تراوح بين مكونين: مكون النار و مكون الرماد، أو مكون البداية الحارقة، ومكون النهاية المنطفئة، لقد وضع الحجاج بن أرطأة خطة بغداد على رق غزال، حدد فيه مرافق المدينة، وحصونها وأسوارها، يتوسطها قصر باب الذهب، وشماله المسجد الجامع، وحوله قصور الأمراء والحريم والخصيان والعبيد والجواري، وحين حدد المهندس المخطط على الأرض رش الخطوط بالرماد لتتضح صورة المدينة ومجسماتها، وحين نظر المنصور فيه تشاءم من لون الرماد، فأنكر على مهندسه أن يبدأ مدينته دار السلام بالفأل السيئ: «ما هذا يا ابن أرطأة؟؟ ما دهاك يا مهندس دار الخلافة؟ أتبدأ حاضرة ملكي بالرماد؟»(21). فيأمر أن يوضع فوق الرماد، كتل من القطن، ثم يصب النفط على كرات القطن ويشير بأن تشعل كرات القطن، ليتحول المخطط رقعة من نار(22)، وحين يسأل الخليفة أبا حنيفة عن رأيه في مباشرة العمل بالنار، يعلن أبو حنيفة تطيره من هذا الفأل: «يا أمير المؤمنين، أخشى أن يكون ابتداء العمران بالنار نذيراً للقادم من الأيام وبذرة لأهوال قد تحيق بأمصار الخلافة.

- بل هو بشير عز سوف يعم البلدان والثغور يا أبا حنيفة، أما سمعت ما كشفه لي المنجمون من طالع أفلاكها؟؟

- لم أسمع يا أمير المؤمنين»(23).

إنَّ جذر النار الذي أسست عليه المدينة امتد ليكون قدراً تقع بغداد تحت ضربته بعد خمسين عاماً، فتتحول كتلة من

رماد، بعد أن نهضت نهوضاً باذخاً في السنوات الخمسين الأولى، فقد أقبلت عليها الدنيا، تمدها بأسباب ازدهارها، وتفوقها وتطاولها في مناحي الحياة كلها، لقد جاءت ضربة القدر الأولى حين وقعت تحت الحصار أربعة عشر شهراً في حروب الأمين والمأمون «النار تصهل في الأبراج والثكنات، وتدير السلطة بالرماد، ويفور دجلة ويحل الطاعون وينهار رأس القبة الخضراء التي في قصر باب الذهب»(24).

ثم تنهض بغداد من جديد، وتبلغ حداً بعيداً من البذخ، يجتلب الذهب والفضة، فيصنع منه الصاغة المندائيون شجرة الحياة، ويزينونها بالجواهر، ويصنعون فوقها عصافير من زمرد وفضة وزهوراً من الياقوت، وأقاموا بركة كأن الماء فيها مرايا تعكس عشرات الأشجار الذهبية، والجواري تتصادى أصواتهن فتختلط بأصوات الريح، وصليل السيوف في استعراض حول بركة الماء، وتدور الخمور والخليفة مأخوذ بالسكر والشهوة يأمر بقتل المفكرين، فيقول بحق الحلاج «اصلبوه، أقيموا محاكمة وأحضروا شهود الإثبات»(25).

وتظل بغداد تراوح بين نار ونار حتى يختم دورة ازدهارها رماد جديد، إذ يفجؤها هولاكو، ويحيلها أبراجاً من الجماجم، ويقيم تيمورلنك مئذنة من رؤوس أهلها، وحين لم يكتمل بنيان الجماجم من رؤوس الرجال عمدوا إلى رؤوس البغداديات، فأتموا به العمران(26).

إن ملكاً أسس على غير العدل والرحمة نهايته إلى رماد، لقد احتل هولاكو بغداد، ودخل قصر الخليفة المستعصم بالله، وشرع عساكره ينهبون كل ما تقع عليه أيديهم في المدينة، فوجد لدى الخليفة عدداً هائلاً من النساء اللاتي باشرهن هو وبنوه ورجاله، ومعهن عدد هائل من الخصيان، ظلت بغداد سبعة أيام معروضة للنهب والسبي، ثم رفع الغازي النهب والسيف، وترك المدينة رماداً كاملاً، وفي مشهد ذي دلالة يتردد عبر الزمن يقدم هولاكو للخليفة طبقاً من الذهب يأمره بأن يأكله، وهو من التحف التي استحوذ عليها في قصره، «ألست جائعاً؟ ألا تريد أن تأكل؟؟ خذ هذا الطبق ابتلعه لعله يشبعك.

- لا أستطيع فالذهب لا يؤكل...

قال هولاكو: لماذا احتفظت به إذن ولم تعطه لعسكرك، ولم تأتِ إلى سواحل جيحون من أجل أن توقف تقدمنا؟

فأجاب الخليفة: إنه قدر الله...

قال هولاكو: كل ما سيحدث لك سيكون أيضاً قدر الله»(27).

هل تسويغ ما يحدث لنا من هزائم وانكسارات على أنه قدر رباني هو الحيلة التي يلوذ بها الحكام مع كل هزيمة تحل بنا، وهل هذا الرماد الذي افتتح به المهندس بناء المدينة مؤشر على النهايات التي ستحل بها بعد كل نهوض، وهل قدر بغداد أن تظل تراوح عبر تاريخها بين النار والرماد؟ وفي النهاية «هل ما يحل ببغداد حاضراً هو امتداد لجذر النار والرماد الذي باشر منشئها خطط بنائها به؟».

> ” وهل هذا الرماد الذي افتتح به المهندس بناء المدينة مؤشر على النهايات التي ستحل بها بعد كل نهوض، وهل قدر بغداد أن تظل تراوح عبر تاريخها بين النار والرماد؟ “

يتكرر عبر الرواية مشهد الدمار والقتل، والموت الذي يلف المعطيات، ويلتف حول عناصر الحياة، ويدميها ويحولها كتلاً رمادية، لعبة الرجال على اختلاف أجناسهم، منذ الخليفة الذي أسس المدينة على النار، ثم ختم احتفاله بقتل عالم الأمة «أبي حنيفة» لرفضه استلام القضاء، إلى آخر حاكم

تتحول المدينة –على وفق الرواية- بسبب أفعاله مادة للدمار والقتل، إلى من جاءوا الآن وتسلطوا على رقاب الناس، جنود بيض وسود جاؤوا متقنعين بنظاراتهم وخوذاتهم الفولاذية «كانوا يتدفقون مع المطر والعواصف الرملية، يهطلون على بغداد من النوافذ وأنابيب مكيفات الهواء والمداخن، مبرمجين كالروبوتات، جنود مدججون بالعدم، يتبعهم أو يتقاطع معهم رجال أشباح ملثمون آتون من غياهب الشرق يقطعون رؤوس الرجال والنساء على شاشات الفضائيات»(28).

تتداول المدينة قوى المحتل الجديد –الأمريكي- وحين تنسحب من المكان يحتله مسلحون جدد، وكل واحد من تلك القوى يفرض الموت والرعب والخوف على الناس، ويبث فيهم نزعة الانتهاء، فقد أصبح الموت صنعة رجال من أطياف شتى، الأمريكي يفرضه حيناً، والمسلحون يفرضونه حيناً آخر «أينما ولينا وجوهنا فثمة موت متاح يهبه لنا المحتلون والمسلحون الغرباء الذين اجتاحوا أحياءنا، الموت كان هبة الجميع لنا...»(29).

وبما أن الموت أصبح سلعة مألوفة يتداولها الرجال، ويفرضون وجودهم، ونفوذهم من خلالها، فإن مادته الأساسية هي أناس ضعفاء معزولون لا طاقة لهم بمواجهته، وعلى رأس الفئات التي تدفع ثمن الحرب والموت والقوة فئة النساء اللاتي تحولن سلعة يتم تداولها بين أيدي القوى المسلحة التي تفرض ذاتها على المدينة.

* * *

5 - حكايات النساء وذكورة الحرب:

في فترة الرماد الأخيرة تحولت النساء مادة للحرب التي أشعلها رجال ترى الرواية أنهم يجنحون إلى النار، وينتهون إلى رماد، كتأسيس المدينة منذ أول لبنة وضعت في قواعدها، أو حين باشروا وضع خططها وختموها بقتل المفكرين –أبو حنيفة- وهنا نأتي إلى قصص النساء اللائي سلمن مذكراتهن لحياة البابلي في عمان لدى مفوضية اللاجئين لتنشرها لهن أو لتبلغ رسائلهن إلى العالم، مجموعة من النساء هن منار وهالة وراوية وشروق، ولمى وهيلين تحتضنهن الحكاية الأكبر، حكاية حياة البابلي التي سردت لنا الرواية من بدايتها إلى النهاية، لم تغادر السرد إلا مرات محدودة وضيقة، مستثمرة ما يسمى القص داخل القص- الميتاقص- إذ تدخل حكايات شبه مكتملة ضمن المسرود الكلي على نحو تبدو فيه هذه الحكايات أشبه بالمسرودات الصغرى داخل الإطار الأكبر(30).

حكاية هالة: مهندسة معمارية، اعتقلت ووضعت في سجن «أبو غريب» واغتصبها الآسرون، وحين خرجت من السجن أصبح مصيرها معلقاً برصاصة من بندقية أحد أبناء عمومتها محواً لعار فرض عليها بالإكراه، لقد اعتقلت بسبب وجود مسلحين في حديقة منزلها، لا تعرف عنهم شيئاً، طلب منها المحقق الأمريكي (جوشوا) أن تخبره عن أسرار الخلية التي تنتمي إليها، وحين أنكرت علمها بما سألوها عنه، اتهمها بأنها إرهابية، وأخذ يشتمها، ويتهمها بأنها عاهرة، ثم بدأ يمزق ثيابها ويكشف جسدها، وبعد أن حقنها بحقنة منومة اعتدى عليها، تركها غارقة في نزفها «عاري تأخر خمسة وثلاثين عاماً لينفجر فضيحة اغتصاب في عصر الجنون»(31). فتتداعى ذاكرتها عن صور دامية كثيرة وثارات لا تعد «عاد مهند من حربهم اللعينة في تابوت»(32). مهند الشاب الذي كانت تنتظره هالة زوجاً لها، ومن ذلك ثأرها من اللفتنانت جوشوا «يا ربي، كلهم دمروا حياتي، الذين قتلوا أخي وأفقدوني أبي ومهند والذين سلمونا لأمثال جوشوا ومن جوشوا نفسه، وأمي الطاغية الأخرى التي نخر قلبها هاجس الثأر، وها هي ترافق عاري وتحاول أن تكفر عما فعلته بي طوال السنين»(33). لينتهي بها المطاف تاركة مدينتها إلى دمشق بجوازي سفر مزورين، بحثاً عن طريق للهجرة إلى اليونان، لتختم قصتها قائلة «كم علينا أن نقاسي نحن النساء اللائي يطاردهن النحس من أرض لأرض»(34).

* * *

حكاية راوية: تباشر حكاية راوية بقصة أطفال في ملجأ الأيتام، اعتدى الأمريكان على المكان وتركوا للحرامية حق

التصرف بالمكان، وحين هرب الأطفال بعد تعرضهم لأصناف من الاختطاف والإساءة والاغتصاب وقعوا في يد راوية التي أحضرتهم إلى سرداب حياة البابلي ليصار في النهاية إلى إيداعهم في إحدى دور الرعاية الاجتماعية، فينتقل السرد ليقدم لنا حكاية راوية مع نديم، وهو معارض عراقي ترك وطنه وذهب إلى بريطانيا، وعاد مع الاحتلال، ليظهر في نشرة الأخبار وقد حمل رشاشاً، مما يؤشر تحوله إلى جندي يخدم الاحتلال، لقد كان خطيب راوية يوماً ما، تركها وابتعد بحجج واهية، ثم عاد إلى بغداد ترافقه زوجته البريطانية متخلياً عن أي مبدأ يجمعه بها، بل إنه ينحدر في منظومته القيمية ليبلغ حداً يساوم على شرف راوية نفسها، إنه يعرض عليها أن تتزوج رجلاً أمريكياً أعجب بصورتها مع نديم «بهره جمالك وقال لي أرجوك هيئ لي لقاءً معها وسوف أكافئك وأكافئها لا بد أن أحصل على هذه الفتاة العراقية مهما كان الثمن، أنتظر ردك فالرجل منشغل بك حد الجنون، أتمنى أن تكوني واقعية وتنظري إلى مصلحتنا جميعاً، وتتقبلي الأمر الواقع فربما كان هذا الرجل أفضل مني لا ترددي»(35).

لقد وصل انحدار نديم حدوداً تتجاوز ما يمكن لفتاة مثل راوية أن تنتظره، لقد أصبح سمساراً يفاوض على بيعها، مما يكشف أن الحرب قد شوهت عقول الناس، وكشفت معادن الرجال على أصنافهم المختلفة.

* * *

حكاية شروق ولمى: صديقتان وفيتان أقامتا معاً في بغداد، ترحل شروق إلى الدنمارك، على أمل أن تلحق بها لمى، لكن رحيل الأولى يدمر حياة الثانية، فقد أصيب بحالة من الاكتئاب إذ كانت عازفة كمان، فتنصرف عن مهنتها، وحين احتلت بغداد تقدم على الانتحار بعد أيام قليلة من السقوط متخلية عن كل شيء كانت تقبل عليه في حياتها.

حادثة انتحار لمى تدفع شروق للعودة إلى بغداد، بعد أن استقر أمرها في المهجر، في محاولة منها للتكفير عن خطيئتها إذ عدت نفسها سبباً في انهيار صديقتها وإقدامها على الموت، إذ تنهار أمام حياة في موجة بكاء حاد قائلة «لن أغفر لنفسي قط، لا يجدي الندم لقد قتلتها، أنا قتلتها يا حياة وسوف أكرس ما تبقى من حياتي لتقديم العون للنساء لعل ذلك يخفف من عذابي بفقدانها»(36).

* * *

هذه النماذج النسوية بما تبدّى من تجربتها القاسية تكشف لنا أن المرأة هي من تدفع ثمن الحروب، تدفعه على المستوى النفسي حين تسرق الحرب منها أبناءها وأخواتها وأهلها، فتجعلها مخلوقاً ضعيفاً يواجه جبروت القاتلين دون نصير، وتجعلها منذورة للموت جسدياً، حيث تتحول مادة منذورة للاغتصاب، والاستغلال الجسدي، والقتل على أيدي من اعتدى، وعلى يد من ادعى أنه يدافع عن الشرف والفضيلة والدين، وعلى يد من اعتقد بأنه الأولى بوراثة الأوطان ومن عليها، إن هذه المشاهد تكشف لنا رؤيا الرواية، الرجال على مدى الأزمنة يصنعون الحروب، ويغامرون بحثاً عن مكاسبهم وشهرتهم وينتجعون وهم البطولات والانتصارات، والنساء يدفعن الثمن في كل حين.

> ”المرأة هي من تدفع ثمن الحروب، حين تسرق الحرب منها أبناءها وأخواتها وأهلها، فتجعلها مخلوقاً ضعيفاً يواجه جبروت القاتلين دون نصير“

* * *

6- وهم الخلاص (خلاص الوهم):

قضت حياة البابلي زمناً مهماً من حياتها في انتظار وهمين: حبها لناجي الحجالي ووصولها إلى عمها الشيخ قيدار البابلي، امرأة في التاسعة والثلاثين من عمرها، مهددة بالقتل في وطنها، ومع ذلك فإنها لم تغادر هذين الأملين البتة، على الرغم من أن الخطر يساير خطاها في كل لحظة «كل شيء رقد تحت العقب القاتلة للحرب، أرواحنا المستوحدة وأحلام الصبا وأجسادنا المنذورة للحرمان وتشهيات الغرباء، كل شيء استسلم للفناء وتماهى مع الخراب إلا الحب الذي كنت أحميه من لوثة الحرب وعفن الدم المهدور في الطرقات كل دوري الوحيد في عقدين من الزمن المعتم والخراب الشاسع أن أحمي جسدي وروحي بحلمي وأقاوم موتي وأنتظر بزوغ الحب وأبحث عن عمي»(37)، قررت السفر إلى الأردن، لكن آخر المشاهد التي استقرت في ذاكرتها كانت مشاهد دموية، فقد اقتحمت عصابة متشددة منزلين مجاورين، اغتصبوا ثلاث نساء وقتلوا الرجال(38)، وتركوا الأجساد تنزف إلى أن تسرب الدم من تحت باب المنزل إلى الشارع، مما جعلها تزداد إحساساً بالخطر، ربما يكون جسدها الضحية القادمة، بعد أن تأكد لديها أن اسمها مدرج على لائحة الصحفيين المطلوبين للقتل، فلا بد لها من الرحيل إذن، جمعت كل شيء تريد حمله من السرداب، وداهمتها رائحة مقبرة، أو رائحة العطن، في آخر ليلة قضتها هناك، إن استمرار البقاء في بغداد يقربها من الموت، مما يجعل صورة الموت حاضرة في المكان الذي تأوي إليه وتطمئن فيه.

زيادة على ذلك، نجدها تتعرض لآخر محاولة ذكورية تشتم رائحة الجسد الأنثوي، إذ خرجت متنكرة من منزلها للسفر خارج الوطن، وعبرت من خلال حديقة منزل هشام جارها، وحين تعثرت في حديقته أدركها وأمسك بيدها لكيلا تقع، لكنه لم يقم بمهمة إنقاذها، بل بالغ في شدها إلى جسده، ثم تحول الموقف إلى محاولة اعتداء جنسية عليها «أدرك هشام ارتباكي، ولعله شم رائحة أنوثتي المختلجة، فأمسك بذراعي وسحبني نحوه، كان جسده يرتعش وهو يضمني إليه ويقبل وجهي بنوع من الخبل والشهوة العمياء...» (39).

حملت جواز سفرها المزور، واسمها الجديد «آسيا كنعان» اسماً عليها أن تحمله بعد الآن، بدلاً من اسم حملته تسعة وثلاثين عاماً، وحين وصلت إلى عمان والتقت بناجي، وسافرت معه إلى نيقوسيا، أرسل إليها شقيقها هاني رسالة يستنجد بها، ويدعوها للعودة إلى بغداد، بعد أن اختطفت إحدى العصابات ولده الوحيد سرمد: «حياة راح سرمد خطفوه، حياة أحتاجك... أرجوك عودي لبغداد»(40).

لتنتهي في الفصل الأخير من الرواية إلى حالة أشبه بالتجربة الصوفية السحرية، تلتقي فيها بحكيم ياباني نذر عمره ليحافظ على تراث البشرية، يحمل بذرة لوردة، عهد إليه أن ينتظر البشارة ليزرعها في جبل وسط العالم، ظل ينتظر منذ طفولته التي شهدت تدمير هيروشيما، لتلتقي به حياة البابلي بعد رماد بغداد، يهديها زهرة من تلك الوردة التي أعاد استزراعها في العراق، ها هي ذي بين الوهم والحقيقة، تستيقظ من حلمها لتجد عمها الشيخ قيدار معها في السرداب، جاء لأخذ بعض أوراقه، وسيعود إلى (دير مار متى) فيقنع حياة للرحيل معه، لينقطعا إلى حراسة تراث الجمال الذي نذر نفسه له مع مجموعة من الحكماء والمخلصين، تقتنع بالذهاب، لا يمنعها إلا انتظارها ناجي الحجالي، لكن عمها يقنعها بأن سر الروح الخفي سيقود المحب إلى من أحب، سيتبعها ناجي إلى الجبل لتنتهي سائلة عمها أو وهمها «هل أكتب لناجي ليلتحق بي في الجبل»(41)، تنتهي بما سماه ناظم عودة بالحب المستحيل، حين تسعى لإعادة التوازن إلى الحياة بأدوات يبدو تحققها مستحيلاً(42).

تنتهي التجربة، فلا تخرج بغداد من مأزقها، لكن الأرواح النقية المخلصة تجد خلاصها بالانعزال، والهروب من عالم يحيط به الموت من كل جانب، فلا يجد الأنقياء إلا الجبل مما يحمله دائماً من رمزية قادرة على تحقيق حلم الخلاص أو وهم الخلاص.

الهوامش:

1- لطفية الدليمي، سيدات زحل، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، 2009.

2- سيدات زحل، ص241.

3- نفسه، ص242.

4- انظر: جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، 1997، ص100.

5- سامح الرواشدة، منازل الحكاية، دار الشروق، عمان، 2006، ص134-139.

6- مقابلة مع لطفية الدليمي، أجراها حسين رشيد، صحيفة قاب قوسين، 2012/11/16.

7- سامح الرواشدة، السابق، ص141-142.

8- سيدات زحل، ص9.

9- مقابلة مع لطفية الدليمي.

10- سيدات زحل، ص9.

11- نفسه، ص9.

12- نفسه، ص10.

13- نفسه، ص10.

14- نفسه، ص10.

15- علي حسين عبيد: قراءة في رواية لطفية الدليمي الجديدة، «سيدات زحل»، موقع كتاب العراق www.iraqwriters.com.

16- سيدات زحل، ص11.

17- نفسه، ص14.

18- نفسه، ص15.

19- نفسه، ص15.

20- نفسه، ص20.

21- نفسه، ص248.

22- نفسه، ص249.

23- نفسه، ص250.

24- نفسه، ص252.

25- نفسه، ص252.

26- نفسه، ص252.

27- نفسه، ص216-217.

28- نفسه، ص33-34.

29- نفسه، ص60.

30- انظر: شجاع العاني: قراءة في رواية سيدات زحل: الدستور، دار الدستور للصحافة والنشر، العدد 2656، الجمعة 2012/11/16.

31- نفسه، ص297.

32- نفسه، ص298.

33- نفسه، ص298.

34- نفسه، ص301.

35- نفسه، ص308-309.

36- نفسه، ص313.

37- نفسه، ص321-322.

38- نفسه، ص322.

39- نفسه، ص325.

40- نفسه، ص328.

41- نفسه، ص339.

42- ناظم عودة، سيدات زحل، التباس الهوية، صحيفة إيلاف، يومية إلكترونية، لندن، الخميس، 2011/10/13.

التّقنيات الإيقاعيّة في ((كتاب المراثي))

للشاعر عبدالله رضوان

د. إبراهيم نوفل

مقدّمة:

الإيقاع عنصر أساسيّ في الشعر، وتذوّق الشعر يعتمد كثيراً على حسن إيقاعه. والإيقاع حسب النظريّات الحديثة ليس مقصوراً على الإيقاع العروضي المتمثّل بالوزن والقافية، وإنّما هومتعدّد الأبعاد، يشمل أيضاً الإيقاع الصوتي للألفاظ والنّماذج اللغويّة المتكرّرة، وإيقاع المعنى الدّلالي كالطباق والمقابلة والتّوازي التي تعكس أحاسيس الشاعر وحركة أفكاره، والإيقاع النفسي المتمثل بأطوال الأسطر، والوقف والوصل وما يعكسانه من سرعة وتفجّردفقات الشاعر الشعوريّة، ويشمل كذلك الإيقاع المرئيّ المتمثّل بترتيب الأسطر على الصفحة (1). وتتشابك هذه الإيقاعات المتنوّعة في القصيدة الجيّدة في الشعر الحديث لتشكّل مسارها كجدول يتهادى جارياً من منبعه حتّى مصبّه، لتبدو القصيدة في النّهاية وحدة إيقاعيّة متكاملة وكأنّها سمفونيّة موسيقيّة.

تتناول هذه الدراسة الجانب الإيقاعي في«كتاب المراثي» للشاعر عبد الله رضوان من هذا المنظور الحديث، وهذا يتطلّب ليس فقط تفحّص السطر الشّعريّ، وإنّما أيضاً دراسة النّصوص أفقيّاً وعموديّاً ليشمل القصيدة بكامل أجزائها(2).

و«كتاب المراثي» يمثّل نموذجاً من نماذج الشعر الحرّ (التّفعيلة)، ومن خلال هذه الدراسة يمكن أنْ يتعرّف القارئ على مكوّنات الإيقاع في هذا النّوع من الشعر، مما يساعده في تذوّقه وتوجيه أحاسيسه لتحسس تلك الإيقاعات في تشكيل عبارات النّصّ.

نظرة عامّة لـ«كتاب المراثي»

المضمون:

يبثّ الشاعر في هذه المجموعة الشعريّة معاناته كإنسان فلسطيني، والعنوان يشي بوضوح بالمضمون، فهو كتاب مراثي، ينفث فيها الشاعر ما يحسّ به من اغتراب نفسيّ ومكانيّ، وثورة على واقعه الأليم. وعنوان القسم الأوّل من مراثيه «مراثي الرّضوان» لمْ يكن عشوائيّاً، وإنّما له دلالة خاصّة

كاتب وأكاديمي أردني.

لارتباطه باسم الشاعر، وهذا لا يعني أنّه يتحدّث فيها عن أمور شخصيّة، ولكن عن إرهاصاته الوطنيّة، وعناوين القصائد فيه مثل: «نزيف»، «مرثيّة الحبّ الأخير»، «مكاناً للموت»، و«يا موت كن لي موطناً»، كلّها عناوين لمعاناته.

ولم يخرج الشاعر في القسم الثاني من الديوان «مراثي البهلول» عن المضمون العام ذاته، فهي أيضاً مراثي، ولكنّها مراثي البهلول الذي تمثّل به الشاعر رمزاً للتعبير عن ذاته، تلك الشخصيّة التاريخيّة الذكيّة التي تتّخذ من التظاهر بالجنون طريقاً للتخلّص ممّا يعترضه من معضلات، وقد يمثّل البهلول الإنسان الفلسطينيّ الذي يتعرّض للخديعة والاستغلال ويعامَلُ وكأنّه بهلول أحمق. والقصائد في هذا الجزء أيضاً متسقة مع العنوان، ومنها: «بهلول أنا أم تراني سواي»، «بهاء مموسق لبهلول»، «هسيس لغوايات بهلول»، «ضلالات بهلول»، و«طقوس لهزائم بهلول».

التّقنيات الإيقاعيّة

جميع القصائد في «كتاب المراثي» تتبع الشعر الحرّ في بنيتها الإيقاعيّة، فهي تلتزم بالتفعيلة فقط، ولكن ضمن أنماط معيّنة، وفي ما يلي توصيف لأهمّ التقنيات الإيقاعيّة التي وظّفها الشاعر.

أوّلاً: الإيقاع الصّوتي:

1. الوزن: وهو ركن أساسيّ ليس فقط في الشعر التقليدي، وإنّما أيضاً في الشعر الحر، وإن كان ذلك بشكل مختلف. والشاعر رضوان لم يهمله، فقد التزم بإيقاع التّفعيلة، بالإضافة لخلق نوع من الإيقاع الحسّي معتمداً على المؤثّرات الصّوتيّة المنظورة وغير المنظورة (الإيقاع الدّاخلي). ومن أهمّ خصائصه:

التّناوب في استعمال التّفاعيل المتقاربه

يغلب على شعر رضوان في هذه المجموعة الشعريّة استعماله أكثر من نوع واحد من التّفاعيل في القصيدة الواحدة، فهو ينتقل من تفعيلة إلى تفعيلة أخرى متقاربة معها في أصولها، مع التّنويع في زحافها وعللها، وهذا واضح في كلّ قصائده. ففي قصيدة «طافحا بالمسرّة والناس - إلى روح محمّد البوعزيزي يقول:

فتنةٌ طلّتهُ (فاعلنْ/فعلاتن)

واثقٌ وعفيٌّ (فاعلن/فعلاتنْ)

ومبتهجٌ بالحياة، (فعولن/ فعولنْ /فعولْ)

لمْ يردْ غيْرَ رضا أمّهِ، (فاعلاتنْ/ فعلنْ/ فاعلنْ)

ضحكةَ إخوتهِ في الصباحِ، (فا/ فعلنْ/ فعلن/ فاعلانْ)

وذكرى أبي (فعولن/فعولُ)

ودمعته هامساً في الفراق، (فعولُ/ فعولنْ/ فعولنْ/فعولْ)

تركْتُ ورائي فتى منْ حديد... (فعولُ/فعولنْ/ فعولنْ/ فعولْ)

* * *

ترفّقْ بنا وبنفسك يا ولدي، (فعولن/فعولُ/ فعولُ/فعولُ/ فعو)

كنْ رقيقاً كنهْرِ الحياةِ، (فاعلن/فاعلن/فاعلن/ب)

قويّاً وممتلئاً مثْلَ حلمٍ بعيدْ، فعولن/فعولُ/فعولن/فعولنْ/ فعولْ)

لا تهادنْ ولوْ ألبسوك الحديدْ (فاعلنْ/فاعلنْ/فاعلنْ/ فاعلانْ)

يستعمل الشاعر في الفقرتين السابقتين بالتّناوب تقريباً تفعيلتّين بصورهما المختلفة: تفعيلة المتدارك «فاعلن» («فعلنْ»، «فاعلُ»، «فاعلانْ»، «فعلاتنْ»)، وتفعيلة المتقارب «فعولن»،

(«فعولُ»، و«فعولْ»، و«فاعلانْ» و«فعو»). والتّفعيلتان مكوّنتان من بنيتين متشابهتين متعاكستين: إيقاع هابط من وتد مجموع متبوع بسبب خفيف في الأولى، وإيقاع صاعد من سبب خفيف متبوع بوتد مجموع في الثانية، ممّا يجعل الانتقال من واحدة إلى أخرى سلساً متيسّرا (3).

وتمتاز هاتان التّفعيلتان بتدفّقهما وانسيابيّة إيقاعهما لسرعة التفعيلة فيهما وقصرها(4)، ممّا جعلهما مناسبتين لوصف الحيويّة المتدفّقة في الشّاب « البوعيزي» صاحب الطلّة المشرقة، المبتهج بحياته السّعيدة مع أهله، ليينتقل بعد ذلك لوصف البيئة الخاصّة التي نشأ فيها هذا الإنسان البائس، ممهداً في الأجزاء المتتابعة للوصول إلى الوضع التراجيدي الذي أدّى به للتضحية بنفسه. والتّناوب باستعمال هذين البحريْن الخفيفين والسريعيْن، يأتي متناغماً مع التوتّرات الصاعدة والهابطة في وصف تلك المراحل التراجيديّة التي وصلت ذروتها عندما «هوتْ على خدّه البكر لسعة لا».

ومثال آخر نجده في قصيدة «حارس المقبرة»:

أطفئ الشمعة عزرائيل، (فاعلاتنْ/فعلاتنْ/فاعِ...)

خذ ناري ونوري (..لاتن/فاعلاتن)

ثمّ رقّق من ضلوعي (فاعلاتنْ/فاعلاتنْ)

سكنا لحبيبي (فعلا/ فعلاتن)

لينامْ (فعلاتْ)

هانئا في حضْن زوجٍ خائنٍ (فاعلاتنْ/فاعلاتنْ/ فاعلا)

وليالٍ قاسياتْ... (فعلاتنْ/فاعلاتْ)

وفي هذه الأسطر نحسّ بالألحان تنساب كئيبة من قيثارة الشاعر،مناشداً عزرائيل ليأخذ روحه بعد أن وصل إلى حالة اليأس المطلق، فجاء إيقاع تفعيلة الرّمل الكئيب، بإيقاعاتها الرصينة ورنّتها التّأمّليّة متوائماً مع خلجات الشاعر النفسيّة.

وقبل أنْ يحسّ المتلقّي بالرّتابة والملل، ينتقل الشاعر إلى إيقاع تفعيلة الكامل في وصف واقعه المرير نتيجة لممارسات الناس حوله، مع أنّه لم يقصّر يوماً في عطائه:

عشبي ينامُ على الطريق برغْبة الغزلانِ، (متْفاعلنْ/متَفاعلنْ/متَفاعلنْ/متْفاعِ...) – تدْوير.

لكنْ لا ظباءُ، (..لن/متْفاعلنْ)

فاقطعْ وتينَ الروح عزرائيل، (متْفاعلنْ/متْفاعلنْ/متْفاعلْ)

خذني لآخر نجمةٍ، (متْفاعلنْ/متَفاعلن)

شكْلُ الحضور يذلّني (متْفاعلن/ متَفاعلنْ)

يتحرّكون دمىً (متَفاعلنْ/متَفا..) - تدوير.

والكامل من البحور الدّالّة على المشاعر الملتهبة، وما فيه من موسيقى عالية تجعله فخماً (5).ولذا فهو متناسب مع القصيدة المليئة بالثّورة والغضب، كما أنّ تعدّد أنماط زحافاته وعلله يجعل إيقاعه متنوّعاً بأوزانه المتباينه.

وقد قادت سرعة انفعال الشاعر إلى الإكثار من التفعيلات المضمرة «متْفاعلن» واستعمال التّدوير والتّفاعيل المجزوءة التي تمنح النّصّ سرعة تعكس الإحساس بالغضب، فالغاضب تتفجّر الكلمات من صدره متدافعة للتعبير عن غيظه.

وتستمرّ أحاسيس الشاعر بالتّدفّق الغاضب، فيتساءل بنغمة البحر الوافر بإيقاع سريع مفجّراً غضبه:

فكيف أظلُّ عالي الموْجِ (مفاعلتن/ مفاعلْتن/م.) - تدوير

معراجي... (..فاعلْتن)

طريقٌ معشبٌ، (مفاعلْتن/مفا..) - تدوير

ورْدٌ ونهدٌ يشتكي هجري، (..علْتنْ/مفاعلْتنْ/ مفاعلْتن)

فأحضنُهُ، (مفاعَلَتن)

ويستمرّ الشاعر في التّنقّل بين هذه التفاعيل الثّلاثة: الرّمل والكامل والوافرحسب خلجات مشاعره، وكلّها من البحور الرقيقة والجميلة، ذات طبيعة التّألّق في تنوّع إيقاعاتها ورقّة موسيقاها، ممّا يجعلها مناسبة لمثل هذا الموضوع العاطفي. (6).

2. التّقفية

لم يهمل الشاعر رضوان التقفية في قصائده، لكنّه لم يلتزم بنظام معيّن، فهو يوظّفها كبعد إضافيّ لإيقاع التّفاعيل لإدهاش القارئ وإمتاعه، والقافية وإن كانت متنوّعة، تشكّل مراكز صوتيّة تزيد الشعر جمالاً وإيقاعاً، كما تربط بين أجزاء القصيدة التي قد تتشتّت وتتباعد بدونها، هذا بالإضافة إلى إيحاءات أصواتها الدلاليّة(11). وقد حكي عن الخطيئة أنّه قال: نقّحوا القوافي فإنّها حوافر الشعر، فشبّه أثر القافية في بناء الشعر بأثر الفرس في شدّة دوسها تحفر الأرض. والشعر يحسن بجمال قوافيه (7).

وفي « كتاب المراثي» تأتي الأسطر المقفّاة متتالية أو متناوبة بدون انتظام، وفي كلتا الحالتين تبقى القافية محتفظة بروح الشعر وجوهره، تعمل على ترابط القصيدة بالإضافة إلى خلق إيقاع متنوّع يتجاوب مع أحاسيس الشاعر، ويبعد الملل عن المتلقّي. وفي قصيدة «أيقونة لأحزان بهلول» مثال على ذلك:

كأنّي الخرافة في جوعها لليقينْ

كأنّي بزوغ الشمس إلى شهوة المتعبينْ

أيقونتي لغتي

وأنت إذنْ كذّبتي

....أفقْ يا حبيبي

يسرقون الهواءْ

يسرقون اللغةْ

يسرقون البكاءْ

يسرقون الخرافة والماءْ

وعند المساءْ

يضحكون عليْكِ فلسطينْ

ياحجر العمْرِ

بهلولُ بحّ بالفجيعةِ

يا شهوة الرّيحِ

حتّى اكتمال السّنينْ

وتنوّع القوافي وتجاوبها مع قافية الياء والنّون التي شكّلت رجع صدى لآهات الشاعر في الأسطر السابقة خلق حيويّة في النّصّ، وأعطى الشاعر فرصة لاختيار القافية التي تلائم في صوتها ومخارج حروفها، فأنين قافية «الياء والنّون، وآهات صوت الياء بعد التاء، والهمزة بعد الألف، كلّها خارجة من الأعماق تردد صدى آلامه.(8). فالشاعر يصرخ بأعلى صوته غاضباً من ممارسات مدّعي الوطنيّة، وفي هذه الحالة الغاضبة نراه يصرخ بقوافي متنوّعة ومتجاوبة، كالإنسان في حالة الغضب الشديد، تراه يصرخ غاضباً وراكضاً في مختلف الجهات.

القافية المغلقة والقافية المطلقة

ومن التقنيات الإيقاعيّة الأخرى الخاصّة بالقافية التّنويع في استعمال القافية المغلقة والمطلقة، وربط ذلك بحرف الرّويّ المناسب الذي يعكس حالة الشاعر النفسيّة كما نرى في قصيدة «بهلول أنا أم تراني سواي»:

وجعٌ في مرايا الطّريقْ

الطريق الذي زرته كـ الغريقْ

بلا فرحةٍ أوْ رفيقْ

«بهلول» أنْتَ

طريقُ الخطايا

الطّويلُ الطّويلْ

طريقُ العويلْ

من شهقةِ العطرِ

من أوّل السطرِ

حتّى أوّل المستحيلْ

لقد اختار الشاعرالقافية المغلقة بالسّكون المسبوقة بأحد حروف المدّ، وهذا الاختيار لم يكن اعتباطيّاً، فهو يساعد في تصوير الحالة النفسيّة البائسة للشاعر، فكأنّنا بالمدّ نحسّ بآهات التّوجّع،فهو «غريق بلا فرحة أو رفيق، والطريق طويلٌ طويل» وهو «طريق العويل»، هذا بالإضافة إلى أنّ لصوت المدّ بصمة موسيقيّة تساعد في إشاعة الإيقاع المتواصل، واختياره لقافية بالكسر(العطرِ، السطرِ) مع القافيتيّن المغلقتين بين القافيتين يشكّل تضادّا مع القافية الممدودة، يحدث خلخلة في نفس المتلقّي تغني التّعبير عن الحزن الشّديد والانكسار النّفسي الذي يحسّ به الشاعر.

كما نلاحظ في المثال السّابق أيضاً حسن اختيار الشاعرلحرف الرّويّ،فصوّت القاف «القويّ، ذو الكثافة الموسيقيّة العالية، وما يدلّ عليه من سكون، بالتناوب مع قافية اللام الليّنة يولّد أيضا حركة تنسجم مع الحالة النّفسيّة الكئيبة للشاعر.

وفي مواقف أخرى نلاحظ أنّ الشاعر يستعمل القافية المقيّدة المسبوقة بحركة قصيرة، وكلمة واحدة في السطر، ليكون الوقع قويّاً ومتلاحقاً في نفس المتلقي، بعكس القافية المطلقة التي تتيح للشاعر الإطالة في التّنفيس عن مشاعره. ونجد مثالاً على ذلك في قصيدة «حارس المقبرة» حيث يقول مخاطباً عزرائيل:

خذني...

تصعلقت النساء على يديَّ،

ورتّبتْ أقدارها،

ضحكتْ،

بكتْ،

غنجتْ،

زقتْ،

شفتْ،

وغنّتْ،

أطفأتْ نيرانها،

كشفتْ وأخفقتْ،

أثقلتْ،

خفّتْ،

وأعطتْ قوسها وثمارها...

التّكرار

يرتبط التكرار بعمق المشاعر وتفجّرها، فبالإضافة إلى أنّ الشاعر يؤكّد فيه معاني وأفكاراً معيّنه، فإنّ الكلمات والعبارات المكرّرة تشكّل بؤراً إيقاعيّة وكأنّها لازمة إيقاعيّة يكرّرها الشاعر بين فترة وأخرى، فيشكّل تكثيفاً شعريّاً عالياً يضفي على النّصّ طاقة إيقاعيّة عالية. ويلجأ رضوان إلى هذه التّقنية بأشكال مختلفة، فقد يكرّر تركيباً لغويّا كما في قصيدة« أيقونة لأحزان بهلول»:

يسرقون الهواءَ

يسرقون اللغةَ

يسرقون البكاءَ

يسرقون الخرافة والماءَ

يسرقون الضياءَ

وعند المساءَ

فهو يكرّر هنا تركيباً لغويّاً من الفعل والفاعل والمفعول به بالوزن والقافية نفسهما تقريباً وببداية واحدة «يسرقون». وبالإضافة للقيمة الإيقاعيّة لهذا النوع من التكرار، فإنّ له قيمة دلاليّة، فبتكراره لكلمة «يسرقون» يسلّط الضّوء على «السرقات» التي تقوم بها تلك الفئة الضّالّة الرابضة على صدور الناس، الكاتمة لأنفاسهم، والمكمّمة لأفواههم.

ويكرّر الشاعرأحياناً أسئلة ببنية لغويّة واحدة متبوعة بإجابة داعمة للنّصّ ومعزّزة لفحواه. ومن الأمثلة على ذلك الجزء الأوّل من قصيدة «عويل لمنافي بهلول»:

وأعلم بعض القصائد قاتلةٌ

وبهلول في فلك العمرِ

يبتلّ بالبوحِ

هلْ أموت هنا؟

هلْ أحبّ هنا؟

هلْ أنا من هنا؟

كلّ هذي المنافي عويلٌ عويلْ!

لكمْ انت تهذي عليك السلام!

فبعد عرض سريع لحالة القهر التي يعيشها، ينفجر الشاعر بعد ذلك بتساؤلاته المتوالية متبعاً ذلك بجملة خبريّة تقريريّة عن وضعه البائس.

وتشكّل بنية التساؤل هذه إيقاعاً تنغيميّاً جميلاً، أوّلاً، بتتابع الإيقاعات الهابطة والصّاعدة لتفعيلتيّ «فعولن» و«فاعلن «المتوافقتيْن مع نغمة السّؤال الاستنكاري المتكرّر (نغمة صاعده)، ونغمة الجملة التّقريريّة اللاحقة (نغمة هابطة). وهذا النّوع من الإيقاع يعتمد على حركة النغمة في الجملة من صعود وهبوط في حدّتها (9).

وأحياناً أخرى يلجأ الشاعر لتكرار كلمات أو عبارات معيّنة، ويظهر هذا جليّاً في قصيدة «ريش بهلول الأزرق» التي يختتم بها مجموعته الشعريّة، والتي يمكن اعتبارها الذّروة في التّعبير عن مشاعره، التي يقول فيها مناجياً «بهلول»:

كأنّك طير الفينيقِ

توزّع ريشك في الأرضَ

على شجرٍ أزرقٍ

في منقير طيرٍ من الأزرق اللازوّردِ

سماؤك زرقاءُ

ليلتك زرقاءُ

حبّك أزرقُ

ودمٌ سال من ساعديْك على جسدٍ أزرقِ

أنت فوق الجهاتِ

وفوق اللغاتِ

وبعد المماتِ

ستسأل عنك القصيدةُ:

أينك بهلول؟

...وأعلم بهلولُ ماتَ...

بهلول ماتَ...

مالتْ عليّ الجهاتُ

جميعُ الجهاتِ...

جميعُ الجهاتْ

وهذه التّكرارات تثير وتحفّز دواخلنا، كما أنّ الألف الممدودة في الكلمات المكرّرة منحها امتداداً إيقاعيّاً ممّا يساعد على الاسترسال، ويلائم البطء الذي تتطلّبه قراءة النّصّ، كما تشير النّقاط المتتابعة بأنّ الوقفة طويلة وتستلزم آهات طويلة (10).

ويبدو الشاعر في كثير من قصائده مسكوناً بصدى الأصوات، وكأنّه يصرخ بأعلى صوته وقد وقع في واد عميق كما في «غبوق لانهيارات بهلول».

وما زلتُ أصرخ في كلّ صبْحٍ

وأهتف «كنعان... كنعان»

فيردّ الصّدى

... عان...آن... كان

إذنْ: ليس لي غيْر ذاتي

ومن التكرارات التي وظّفت توظيفاً جميلاً تكراره لكلمة «بهلول»، التي غدت تعبيراً عن الشجى المتصاعد في ذات الشاعر، آخذا أبعد امتداد ممكن ليرسم لنا إيقاعاً وحّد فيه الشاعر بين الإيقاعيّن النفسي والشعري. ويمكن القول إنّ الشاعر بتكرار استعماله لهذا الرمز قد خلق حزمة من الإيحاءات التي ساعدت المتلقّي للمشاركة في حالة الشاعر الوجدانيّة. فبهلول هذا قد أسقط عليه الشاعر كلّ أحاسيسه، فبهلول هو الشاعر، والشاعر هو بهلول؛ كما يردّد في قصيدة «أيقونة لأحزان بهلول»:

ويهتف ظلّي بهلول...بهلولْ

ويمدّ التّوجّع في اللام والواوِ...لولْ

فبإطالة الصّوت في المقطع الأخير من السّطر وتكراره جعل منه الشاعر أشبه بإيقاع أنينيّ منبجس باليأس الذي يخيّم على الشاعر.

التّقفية الدّاخليّة

لقد عمد الشاعر في كثير من قصائده لتكرار أصوات متشابهه لإحداث تأثيرات جماليّة وحسّيّة مختلفة، تشيع في الكلام نغمة متآلفة مع أحاسيس الشاعر، كما نرى في قصيدته «قلبي يورّطني دائماً»:

تزوّجْتُ حتّى الخرافةَ

قلبي يورّطني دائماً

رأيتكِ أحلى الحبيباتِ

قلبي يورّطني دائماً

وزيّنْت فيك الدّروبَ

وقلبي يورّطني دائماً

فقمْ أيّها القلبُ

قمْ في غبوق الغوايةِ

واغسلْ جروحكَ

وامرقْ إلى جسدٍ فضّةٍ

واكتمل بالسفرجلِ

حتّى حدود اللغاتِ

وعدْ باحتفالٍ مهيبٍ

إلى جسد الحبّ

لا حبّ في الحبّ إنْ لم يكنْ وطنا.

نلاحظ في القصيدة السابقة أنّ الشاعر لم يلجأ إلى التقفية المعهودة، ومع ذلك نحسّ بإيقاع جميل في ثنايا القصيدة. ولو تفحّصنا النّصّ لوجدنا أنّ ذلك يعود إلى قدرة الشاعر على خلق نسق إيقاعيّ يعتمد على تشابه الأصوات المتتالية، والتّكرار الدرامي لعبارة معيّنه، وهكذا حلّت التقفية الداخليّة في هذا النّظام العفوي محلّ نظام التّقفية المعهودة (11). فبالإضافة لاستعماله عبارة «قلبي يورّطني دائماً» كلازمة متكرّرة، وتوظيفه فعل الأمر الساكن الآخر المكوّن من حرفين كنقرات إيقاعيّة متوالية، تكرّرت في معظم الكلمات أصوات قويّة عالية الشّدّة ومفخّمة خارجة من أعماق حنجرته كالخاء والقاف والطّاء والهمزة والحاء والغين، كما تكرّر صوت الجيم الشبه انفجاري والحروف المشدّدة، وهذه الأصوات القويّة السائدة في القصيدة تدعم أحاسيس الشاعر العميقة، وتشي بغضبه الشديد(20). وكم كان جميلاً أن ينشر الشاعر في نهاية القصيدة نفثات حبّه العميق لوطنه بإيقاع حرف الحاء المتكرّر«وعدْ... إلى جسد الحبّ، لا حبّ في الحبّ، إنْ لم يكن وطناً»،فحرف الحاء الخارج من أعماق الصّدر يشي بالتوقّع المهموس لتبريح الحبّ(12).

ثانياً: الدّوال الإيقاعيّة غير الصّوتيّة:

الإيقاع الدّلالي: الطّباق والتّوازي

بالإضافة إلى الإيقاع الصّوتي، يلجأ الشاعر رضوان في بعض قصائده إلى تقنيات إيقاعيّة ذات سمة دلاليّة كالطباق بين الكلمات، والتّقابل والتّوازي بين العبارات والأفكار، فالتقابل الدلالي بين عنصرين أو بين موقفين يشكّل أحدهما نقيض الآخر، يثير إيقاعاً متميّزاً مبنيّاً على التوتر بتنظيمه ثنائيّة ضدّيّة متوازية تخلق متعة ذهنيّة في الجمع بين متناقضين(13).

ومن الأمثلة على تقنية الطباق بين الكلمات في السطر الشّعري ما ورد في قصيدة «بهلول أنا أم تراني سوايَ» في الكلمات التي تحتها خطّ:

من رقصة النارِ

أمضي إلى الشمس ممتلئاً حنطةً

لأصوغ هوايَ

كما شاءت اللغة البكرُ

حيث خطايَ شظايَ

وحلمي بكايَ

وماخلتهُ وطناً

صار منفايَ

....وها أنذا

أتساقط رخواً...

كما في ورق الخريفْ،

فمَنْ ذا يوقف هذا النّزيفْ،

ومَنْ ذا يضيفْ.

وفي قصيدة «مكان للموت» نجد مثالاً على المقابلة والتّوازي:

سألوا الورْدةَ،

ماذا تبغي، قالتْ بيْتْ

سألوا النّحلةَ، ماذا ترقصُ،

هتفتْ بيْتْ

سألوا الحلْوةَ والمقْهى،

سألوا الشارعَ،

والعصْفورَ،

غزالَ الرّنّةْ

صبّية جارتنا...

قالوا البيْت.

سألوا حتّى التّيْسَ،

فقال البيْت

سألو «عبدَ الله»

بكى منْ وجْه المنفى...

قالَ:

مكاناً للموْت.

فقد أبرز وضعه البائس بطريقة دراميّة بمقارنته مع «كلّ كائنات الدنيا» التي كلّها مقبلة على الحياة وتسعى لأن يكون لها بيت، ليقابل ذلك بموقفه النّقيض، فهو يتمنّى مكاناً للموت. والقارئ يجد متعة نفسيّة بمتابعة الطرق غير المباشرة والملتوية قبل اكتمال الصورة أو الفكرة التي يعبّر عنها الشاعر.

ثالثاً: الإيقاع باعتباره بنية مرئيّة:

لا يبدي الشاعر في «كتاب المراثي» اهتماماً ملحوظاً بالبنية المرئيّة، أي بالطريقة التي يبدو فيها النّصّ على الصّفحة، كما في بعض أنواع الشعر الحديث، كترك فراغات بيضاء بين السطور حسب نظام معيّن، واستخدام الأشكال الهندسّيّة في تشكيل رسوم فنّيّة، ليس من الخطوط، وإنّما من كلمات القصيدة ذاتها(14)، ولكن نلاحظ ترتيب الأسطر بأطوال مختلفة، أوحسب نظام معيّن، يعكس ما يعتلج في نفس الشاعر من وصل وفصل. كما يستوقفنا طريقة رصف النّصّ على الصفحة، فقد جاءت الكلمات بخطّ كبير نسبيّاً وبمسافات واسعة أيْضاً، يتقدّم فيها البياض على السّواد ويخلق مساحات بيضاء توحي بضرورة التّأمّل. وهذا يتوافق مع فحوى المراثي الّتي يحاول فيها الشاعر أن يصوّر مآسيه

المتزجة مع مآسي وطنه، فالموضوع جادّ يتطلّب قراءة متأنّية وتأمّلاً في هذا الواقع الأليم.

رابعاً: الوقف والإغلاق والوصل

للوقف والإغلاق والوصل دور مهمّ في الإيقاع، فإغلاق السطر باكتمال المعنى ينهي التوتّر، بينما القطع ووصل الأسطر) التّدوير) يزيد التوتّر ويسوقنا للدهشة،وإغلاق السطر أو بقاؤه مفتوحا، واختيارأماكن الوقف يمليه هدف الشاعر والأحاسيس التي يودّ التعبير عنها(15).

وفي « كتاب المراثي» يندر أنّ يتوالى أكثر من ثلاثة أسطر دون تدوير، فشاعرنا يسعى لإبقاء المتلقّي في توتّر مستمرّ، وفي حالة من التّرقّب لما سيتبع، كما نرى في الأسطر التالية من قصيدة «ويكون أنّ يرثي الشاعر نفسه»:

ما الّذي تحدث الأرض بعدي (فاعلنْ/ فاعلنْ/فاعلنْ/ فا..) تدوير

ولسْت سوى عاشقٍ (..علنْ/ فَعِلنْ/ عاشقٍ)إغلاق

شاغل العمْر والنّاس، (فاعلنْ/ فاعلن/فاعِ..) تدوير

مستقْبلاً إرْث جدّي (..لنْ/ فاعلنْ/فاعلنْ/ فا..) تدوير

وأحلامه...وانكساراتهِ (..علنْ/ فاعلنْ/فاعلنْ/ فاعلن) إغلاق

بقايا مهلهلة كالرّياحِ (فعولن/فعولُ/فعولنْ/فعولُ) تدوير

وتتْرى عليّ المصائب من كلّ حدٌ (فعولن/فعولنْ/فعولُ/ فعولن/ فعولنْ) إغلاق

والشّدّ المتعاكس النّاتج عن عدم التّطابق بين الوحدة الإيقاعيّة والوحدة اللغويّة في الأسطر التي فيها تدوير يؤدّي إلى توتّر يحدث إيقاعاً في النّفس، كما أنّ الوقف في غير مكانه الاعتياديّ يشدّ الانتباه والترقّب لما سيتبع، ويدهشنا أنّ نكتشف ما هو مخالف لتوقّعاتنا(16).

والنّصوص الخالية من التّلوين وعنصر المفاجأة تتّسم بالرتابة، ولكنّ أيضاً شدّ المعنى باستمرار يدفع المتلقّي حول الزاوية لإكمال الجمل دون إعطائه أيّ فرصة للاستراحة، بخاصّة إذا كان الوصل حادّاً يعصف بالمعنى، كالفصل المستمرّ بين مقاطع الكلمة الواحدة. وقد يجد الشاعر تبريراً في الوصل المتكرّر لأنّ المتدارك والمتقارب لا يستقيمان إلاّ بإيصالهما إيقاعيّاً بما قبلهما.

التّرقيم

الترقيم وتقطيع الدفق الشعريّ إلى أسطر تتناسب مع إيقاعات أحاسيس الشعر وسائل مهمّة لضبط الإيقاع الشعري وسرعة تدفّقه(17). ويستعمل الشاعر هاتان التّقنيتان بشكل فعّال، فمعظم الأسطر في قصائده من 2- 3 كلمات وكثير منها كلمة واحدة، وفي معظم الحالات يتبعها علامات الوقف كالفاصلة والنقطة أو النقاط المتتالية، ولا غرابة في ذلك، فقصائد المجموعة كلّها تعبير عن الحالات النفسيّة المتأزّمة للشاعر، وقد تعجز الكلمات عن التعبير عن أحاسيسه، ويريد من القارئ أن يشاركه هذه الحالات المتأزّمة، فيستوقفه باستمرار حتّى لا يمرّ عن تلك الكلمات مروراً عابراً، ليحفزه على التفكّر بمضامينها، أو حفزه لتصور تلك الحالات النفسيّة التي تلمّح لها تلك الكلمات، محفّزاً القارئ للتّفكّر في ما لم تستطع تلك الكلمات التعبير عنه.

وفي قصيدته «دعاء» يظهر واضحاً تعمّد الشاعر التّنويع في أطوال السّطر، وتوظيفه لتقنية الوقف والإغلاق والوصل، وقد كان بإمكان الشاعر أن يكتب القصيدة بالشعر العمودي بتجميعها على النحو التالي:

الله، يا ألله

يذبحني... //

قهر الرجالِ،

وضيعة الوطنِ،

....

وغيابُ فاتنةٍ تدلّلني //

وحبيبة لم تغف في حضني

وحبيبة تبكي على غصّنٍ//

تبكي وليفا مات لم يخنِ

....

فارفق بروحي يوم تحشرني//

والرّوح هائمة بلا سكنِ

....

ما أشركت يوماً بخالقها//

كلاّ، ولا صلّت إلى وثنٍ...

ولكنّ تجزئتها على الشّكل الذي وردت فيه، واستعماله التّرقيم المختلفة أعطى النّصّ قيمة جماليّة، وهذا يؤكّد أنّ الإيقاع في الشعر الحديث إنّما يقوم على التفاعل بين عناصر الإيقاع الثلاثة: المكان، العروض، والوقف والفصل(18).

الخاتمة :

لمْ يكتف الشاعر في «كتاب المراثي»بتقنيتيّ الوزن والقافية لخلق الإيقاع في قصائده، بل حبك نسيجاً من المستويات المتشابكة من الإيقاع الصّوتي والدّلالي والمرئي، وتعدّى ذلك إلى توظيف التّرقيم لخلق توتّرات واسترخاءات تعكس أحاسيس الشاعر وتؤكّد أفكاره. وقد تعمّد الشاعرالتداخل والتناوب الإيقاعي، وتوظيف علاقات التزاوج والتراوح بين تفعيلات الشعر العربية، دون أنّ يشكّل ذلك تعتعة إيقاعيّة أو فوضى موسيقيّة. ويمكن القول إنّ الشاعر قد وظّف جميع التّقنيات الإيقاعيّة المعروفة في الشعر الحديث بطريقة تتماهى فيها الموسيقى الخارجيّة والموسيقى الدّاخلية ممّا جعل مراثيه نصّاً إيقاعيّاً متميّزاً.

المراجع

1- الوزّه، نديم دانيال. مدخل إلى مفهوم الإيقاع الدّاخلي للشعر

http:www.maaber.50megs.com/nineth__issue/literature__16.htm.

2- Rhythm In Poetry: Rhythmic Analysis

http://www.textetc.com/traditional/rhythm.html

3- بقّار، أحمد. من بنية الإيقاع في المجموعة الشعريّة « الكتابة بالنار لعثمان لوصيف

http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=4851

4- جاب الله، أسامه عبد العزيز. جمليّات الإيقاع في اللغة العربيّة

http://www.alfaseeh.com/vb/showthread.php?t=34959

5-رضوان، عبدالله، كتاب المراثي، البيروني، ناشرون وموزعون، 2012

6- الوهاني، محمد سلطان، الإيقاع في شعر التفعيلة- مجلة المشهد الأدبي

www.almshhad.net/artides.php?cat=&id=1o67

7- قاقا، زهير أحمد، متابعات نقدية في قصائد رثاء الشيخ المجاهد أحمد ياسين، رابطة أدباء الشام.

Odabasha.ipower.comshow.php?sid=1598

8- Free Verse- Wikepediak the free encyclopedia.

http://en.wikipeia.org/wiki/Free__verse

9- العروض السهل- تأليف اسحق موسى الحسيني و فايز علي الغول – الجزء الثاني – الطبعة الثانية – ط2 الناشر: مكتبة الأندلس في القدس.

10- Composite Poetry.

www.linkagenet.com/composite.htm

11- عبد الواحد ،رياض، دلالات الأبنية الإيقاعية في الشعر العراقي المعاصر،

www.adabfan.com

12- Understanding Phrasal Rhythm

Academic.reed.edu/English/intra/5.html

13- الإيقاع

..pedia.org/wiki%D%8A%7D%84%9D%8A%5D98%A%D%82%9D%8A%7D%8B

14- نزار عودة البدي، القصيدة المعاصرة والقصيدة التقليدية،

www.samarnet.net/vb/showthread.phpt?=8545

15- Linking Meterand Meaning

www.linkagenet.com/metre.htm

16- البدراني ،محمد جواد حبيب، قصيدة موسيقى عراقية: مقاربة إيقاعية

http://bbustani.wordpress.com/%82%9%d8a%b%5d

17- ضيف الله، بشير ، في الأبنية الإيقاعية لقصيدة لاعب النرد-للشاعر الراحل محمود درويش

www.mahmooddarwish.com/?page=details&newsID=780&cat=19

18- Importance of Pauses in Poems. navId4-o44

http:/www.dummies.com/how-to/content/



لوحة للفنانة أحلام أحمد حميدان

البناء الفني
في رواية «جبران أو تعب الفرادة» لإميل كبا

د. سهام علي السرور

بعد البحث تبين وجود روايتين(1) نُسجتا على خلفية حياة «مي زيادة» خاصة في علاقتها مع «جبران»؛ الأولى للأديب «إميل كبا» (2) بعنوان «جبران أو تعب الفرادة» (3)، صدرت عام 1993، والثانية للأديبة «ماجدة حمود» (4) بعنوان «رواية الحب السماوي بين جبران خليل جبران ومي زيادة»، صدرت عام 1997. (5)

تتناول هذه الزاوية من الدراسة الحديث في البناء الفني (6) لرواية «إميل كبا»، ومدى إفادة بناء روايته من حياة «مي»، وقبل البدء بهذه الزاوية من الدراسة لا بد من الإشارة إلى أن شخصيتَيّ «مي» و«جبران» بمجرد دخولهما النص الروائي أصبحتا شخصيتين غير الموجودتين في الواقع؛ وإنما أصبحتا شخصيتين خياليتين من ورق، لذا فمن الضروري أن لا يُقحم ما في هاتين الروايتين على حياة كل من «مي» و«جبران»، مع ما أفاد كل روائي من حياتهما، ذلك لأن الروائي ليس بوقاً للتاريخ، وليست دراساتنا لنصوص مبدعينا بحاجة للوقوف على أطلالهم كلما احتجنا لإحياء مجدٍ متهالك لنقول كُنّا .. وكان مبدعونا، فيُفسر ما في النص الإبداعي بناء على ما في حياة المبدع، بقدر ما تحتاج دراساتنا إلى تلمّس شعلة الإبداع والنهضة في ذلك الماضي، للمحافظة على مجدها كما هو؛ دون تشويه على الأقل، أو الإفادة من تجارب ماضية، لتفادي ما كان فيها من ثغرات كانت سبباً لضعفِ مُستَقبَلِيّ، أو الخروج عليها لخلق إبداع جديد، لكن دون تحقيرها والاستهانة بجهود أصحابها لأنها أخذت من أعمارهم وقتاً ليس باليسير.

كل عمل أدبي هو فلسفة صاحبه في نظرته للحياة من كل جوانبها في فترة معينة، لذا فكل عمل يختلف عن الآخر لأن كل عمل كتب في سياق معين، وتختلف شخصياته عن تلك الموجودة في الواقع من حيث أن مؤلّفها، هو من يحركها ولا تحركها نواميس حياتنا، بقدر ما تحركها فلسفته.

لهذا، فهذه الزاوية من الدراسة تبحث عن المواضع التي أفاد منها -أقول أفاد منها ولا أقول وثّقها- الروائي من حياة «مي» بجعلها خليطاً من الطين يشكل الروائي منها روايته كيفما شاء، فالروائي هو من يربط الرواية بالواقع؛ فهو ذلك الإنسان الذي يكتب فلسفته في موضوع معين، ونظرته للأشياء من زوايا تحددها مخيلته، ويربطها بالواقع ذلك الخليط الواقعي- أي الخلفية التي اعتمد عليها والتي تشكل خيطاً رفيعاً- حيث تشكّلت منه الرواية في بدايتها مع التسليم بأن

كاتبة أردنية.

هذه الخلفية قد تغيرت فلم تعد هي المادة الحقيقية الأولية، بل أصبح يُطلق عليها أدباً.

إن الرواية عند كل من «كبا» و«حمود» في هاتين الروايتين، اتخذت من الإنسان القابع خارج الرواية بطلاً لها، ولكن هذه البطولة لم تعد بطولة بالمعنى التقليدي الذي يفرض على البطل معاني الفروسية والشجاعة الخارقة (7)، بل أصبحت تلك البطولة التي يكون أفرادها أناساً عاديين، أي تصور الإنسان الإنسان، لا الإنسان فائقاً. (8)

كان الحس الروائي الذي يجعل من هذين العملين رواية هو الحد الفاصل بين الرواية من حيث هي رواية وبين النظر إلى هذين العملين باعتبارهما نوعاً من السيرة، حيث سكب كل من : «كبا» و«حمود» على روايتيهما شيئاً من خيالهما، فلبست شخصياتها وأحداثها ثوباً جديداً .

بدأ «إميل كبا» الصفحات الأولى من روايته بتسلسل تاريخي للحياة الحقيقية لـ«جبران» القابع خارج الرواية، وما رافقها من أحداث تاريخية بارزة في مختلف الدول في ذلك الوقت((9)، لينتقل بنا بعد ذلك إلى بطل روايته «جبران» الورقي، فيقسم «كبا» روايته بناء على المكان الذي يتواجد فيه بطلها، قد يكون لذلك دلالة أوليَّة على أهمية المكان في حياة الشخصية، حيث قسّم روايته بحسب العناوين التالية: أولاً: في بوسطن، ثانياً: في باريس، ثالثاً: في نيويورك، رابعاً: صدى، وكل عنوان يمثّل مرحلة مكانية، وعاطفية في حياة الشخصية.

يبقى هذا الاهتمام بالمكان من حيث تقسيم الرواية وفقه عالقاً في الذهن عند قراءة الرواية، ليتبين لنا بعد قراءة الصفحات الأولى منها أن المكان هو سبب مأساة الشخصية، فالمكان وطنها وغربتها، فهو الوطن؛ ذلك الماضي الذي لا يُذكر في الرواية إلا على سبيل الاسترجاع الخارجي (10)، من خارج أحداث الرواية، ويشكّل الوطن مكمن حزن في نفس «جبران»، فهو من ضاق به و قذفه إلى غربته، و لم يضق الوطن فحسب، بل ضاق إنسانه أيضاً بـ«جبران»، قال في حوار له مع إحدى شخصيات الرواية: «هي الحقيقة يا صديقي، فقومنا في سوريا يدعونني كافراً، وأدباء مصر يرون فيّ عدوّاً للشرائع، وهادماً للروابط العائلية والتقاليد.

قل لي: بمَ نغمس أقلامنا وألواننا إن لم يكن بمداد الحقيقة ودماء المعذَّبين؟! وكيف لمسألة العدالة أن تهمس همساً، أو تعالج بالتستُّر والتخفّي؟!

كم في ودّي لو أتجاهل هؤلاء الناس، ولا أقوى! وحتى لو فعلْت، فبنسيانهم أحبُّهم. ومن كشرقنا وقومنا يُحَبّ يا أمين؟»(11)

> ❞ البطولة لم تعد بطولة بالمعنى التقليدي الذي يفرض على البطل معاني الفروسية والشجاعة الخارقة، بل أصبحت تلك البطولة التي يكون أفرادها أناساً عاديين ❝

ورغم ذلك الألم الذي يثيره الشرق وأهله في نفس «جبران»، إلا أن حلم العودة إلى الوطن يبقى يراوده إلى آخر الرواية، ولكنه لا يعود إليه ليتنفس نسماته من جديد، وإنما يعود جثة ليُدفن في ترابه، وهنا تكمن مأساة الشخصية، فالموت طارد أفراد الأسرة، وأسقطهم في غياهب القبر واحداً تلو الآخر، ليُبقي على «جبران» وأخته «مريانة» يعيشان ألم الغربة، والوحدة.

يسكن الوطن «جبران» في غربته، ويكن له التقدير الممزوج بالحزن، فالوطن عنده الشرق كله، يقول في حواره مع الفنان الغربي «رودان»: «ولكنّ شرقيّتي، يا سيدي، علامة مميّزة، وهي، إذا ما قورنت بغربكم اللاهث الساعي، تُعدّ الحالة الثابتة في الإنسان... نقطة الانطلاق .» (12)، يبين لنا هذا النوع من التقدير للشرق، ما يكنه «جبران» من وطنيّة تمتد على أرض الشرق كله، ليجعل نفسه مدافعاً عنه أمام غربية الغربي، فلا يجعل من الشرق نداً مساوياً للغرب مع ما يمتاز به الثاني من مدنية وتطور، بل يجعل الشرق متقدماً على الغرب بوصفه نقطة انطلاق الإنسان.

يتخلل هذا التقدير الحزن في مواضع عدة، منها الحوار بين «جبران»، وعدد من شخصيات الرواية في «معرض الحكومة الفرنسيّة»:

« يوسف: (لجبران)

ليت ما يجري هنا يا صديقي نُجري مثله في بيروت أو بشرّي، ثم نطوف بكلّ ما ضمّ على كل قرية ودسكرة من سورية.

جبران (بحسرة): تصوّر أن يكون الأمر ممكناً. تصوّر.

شارلوت: ولِمَ لا .. يا عزيزي؟! وبلادكم كما أسمع سبّاقة في محيطها !

يتناظر يوسف وجبران .

يوسف (بابتسام هازئ): بلادنا اليوم يا صديقتي في إجازة، وإنسانُها لسواها عطاؤه. لبنان اليوم يا شارلوت إمّا في مصر أو ما وراء البحار». (13)

بقيت شخصيات الرواية مسكونة بالشرق، وإن لم تسكن الشرق إلا القليل، فقد كان يتمنى «جبران» في آخر حياته أن يذهب للشرق ولا يعود (14)، ولكن حدسه كان يشعره أن ذهابه إلى الشرق سيكون مختلفاً، وبالفعل كان مختلفاً فقد عاد إليه جثة هامدة . (15)

كانت أفعال الشخصية صورة لما كان يتمنى أن يفعل في وطنه، وصورة لبحثه عن نوع من التفرد، لهذا فقد كان يعتبر نفسه ثائراً (16) ، فكان يتمنى أن تخرج بلاد الشرق من سباتها، فتجده ورفاقه في الغربة قاموا بكل ما لم يستطيعوا القيام به في شرقهم قبل خروجهم منه، فأقاموا المجلات والجرائد، والمعارض، والأحزاب السياسية، كل ذلك بحرية، وبرغبة شديدة في نقل ذلك إلى بلادهم، أو انعكاس أثره حيث هو عليها. (17)

من الممكن عدّ المكان البطل الثاني الملازم لشخصية «جبران»، حيث هناك عناية كبيرة برسم هذا المكان وتأثيره في الشخصية، كما هي العناية برسم ضعف ووهن جسد ونفسية البطل، جرّاء ما ينحت هذا المكان من أسى في قلبه، ومرض في جسده. كما كان المكان جالباً لمشاهد متعددة إلى مخيلة «جبران»، حتى لكأن ذلك الصوت الذي يصدره المكان نتيجة طرق حذاء «جبران» عليه يحاوره في أمور عدة، كما وصف الروائي ذلك بلوحة حركية جميلة مليئة بالانفعالات والحيوية، يقول: «واستجمع على وقع حذائه فوق بلاط الطريق مشادّات وجدال رعيل من فنّاني عصره، وخلافاتهم بين كلاسيكيّة متأصلة وحداثة تتمثّل بكل ما يخالفها. وخاف على مستقبل صديقه يوسف الحويّك لممالأته تيّار التكعيبيّة لرواجها التجاري، واعتبر ذلك هرطقة خلقيَّة. وضحك لزيّ هؤلاء وأولئك: سترة قصيرة وقبّعة مخمليَّة، وفي المقابل بذلة زرقاء. واقتنع في قرارته بأنه لا يطفو على سطوح الأشياء في النهاية إلاَّ الخسارة والسدى». (18)

كما كان الحوار حاضراً في الرواية أكثر من السرد، حيث كان الحوار هو السبيل لتفصح من خلاله كل شخصية عن أفكارها وعواطفها، و يقسم إلى نوعين؛ حوار مع الذات «مونولوج داخلي» (19)، وحوار مع الآخر، عبّر حوار

> ” كان يتمنى أن تخرج بلاد الشرق من سباتها، فنجده ورفاقه في الغربة قاموا بكل ما لم يستطيعوا القيام به في شرقهم “

الشخصية مع ذاتها عن تفردها، حيث كانت تعتقد أنها ترى الحياة، وتفهمها بطريقة تختلف عما يراها به الآخرون، فكانت هي أقرب الناس إلى نفسها تحاورها، وتستجمع قواها حين تضعف لتنهض من جديد، ورد على لسانها قولها: « ليتني السهل لا ينتهي، لا الجبل على ذراه فجرٌ واحد وليل محدّد، لا ظلّ ولا أسمار». (20)

في حين كان حوار الشخصية مع الآخر -وهو كثير في الرواية- من السبل التي أفصح من خلالها «جبران» كما أفصحت الشخصيات عمّا يفكر به كل طرف، وعمّا يشعر به في أعماقه.

في حين تقسم الشخصيات في الرواية إلى شخصيات وطَنُها وطن «جبران»، وشخصيات وطنها غربته، وتتحرك معظم الشخصيات في مكان واحد وهو غربته، مع ظهور سريع لبعضها في وطنه «الشرق» بشكل سريع.

تتحدث الشخصيات التي وطنها وطن «جبران» مع «جبران»، في بعض طموحها تجاه وطنها ، وبعض معاناتها في الغربة، كأخته «مريانة» التي تفني عمرها لأجله، وأمه التي يحصدها الموت مبكراً في الغربة هي وعدد من إخوته، أما من يشاركه في طموحه فهم أصدقاؤه الشرقيون؛ كـ«يوسف الحويك»، و«أمين الريحاني» ، و«ميخائيل نعيمه» ... ،وتظهر من بين أبناء وطنه «مي زيادة» في الصفحة (124) عند قوله:

« وابتعد يوسف الحويّك مفسحاً في المجال، لميّ عروس النّيل الجديدة.

منذ سنوات عشر، وميّ زيادة على بابه، رسائل رسائل. اخترعها لنفسه البهيّ الجميل ليمنح نكهة جديد محدث. وتمادي فتمادت، حتى ليُلحّ في أن يراها وتراه، ولا تأتي ... وبدت ميّ كماري كميشلين كشارلوت كسواهنّ، في لحظته المستيقظة على الدنيا، مخترعات بدائل لأمر واحد، واحد، لا حياد عنه في معتقده: السكينة الداخلية، تلك التي من أثيرها ضوء الكمال والاكتفاء والقناعة، وشعور دعة ورضوخ» (21) ، يتخذ الروائي من شخصية «مي زيادة» في مراسلتها «جبران» نداً للنساء الغربيات الموجودات في حياته بالقرب منه، فالبعد لم يكن ليحول دون أن تكون «مي» مصدراً للسكينة الداخلية، فكل امرأة في حياته شكلت دافعاً لإبداعه، واستمراره في العطاء، فلا وجود لامرأة سلبية في الرواية، فكلهن تركن أثراً في إضفاء شيء من السكينة على روحه فحتى «ميشلين» التي وصفها بالغبية، قرن ذلك الغباء الذي تتصف به بالعظمة، في حواره مع نفسه حين قال: «ميشلين، يا امرأة غبيّةً عظيمة!»(22) ، فلم يكن يستطيع العيش دون امرأة أمّ أو أخت أو صديقة أو حبيبة، ليجعل منها ومنه الأرض؛ « نحن الأرض، من الآن فصاعداً، منشغلة ببيادرها يا ماري»(23)، فالمرأة أرضه وطناً وغربة، ووضعت «مي زيادة» مع تلك القائمة من النساء اللواتي يمنحنه نوعاً من السكينة يحثه على الإبداع، ولكن «مي» تختلف عن غيرها بوصفها «عروس النيل» (24)، فهي التي تمنحه أكثر مما منح ذاته، قال في حواره مع نفسه: «أتكون عروس النيل الجديدة أكثر من ذاتي تُقدّم إلى ذاتي في غفلة من الأيام ؟» . (25)

«مي «الغائبة بشخصها عن «جبران» الحاضرة برسائلها، هي كغيرها من النساء في الرواية بما تركت من أثر طيب في حياته، وهي المرأة الوحيدة التي تظهر من شرقه في غربته إلى جانب أمه وأخته «مريانة»، لتقف إلى جانبهن متحدية تلك المسافة، لتكون له كالجواب بالنسبة للسؤال.(26)

في حين كانت الشخصيات التي وطنها غربته، أي الشخصيات الغربية، شخصيات نسائية، فلم نجد حضوراً للرجل الغربي إلا على شكل سريع في صورة سارق الحلم التي رُسم بها صديق «جوزفين»، أو بلمحات ودون ذكر الاسم؛ كمجموعة الرجال الذين حاورهم «جبران» دون أن يُذكر اسم أي منهم في منزل «كورين دوغلاس»، فالرجل الغربي الوحيد الذي ظهر بوضوح هو الفنان «رودان» الذي حاوره «جبران»، ما عدا ذلك فكلها إشارات سريعة في حين نجد الحضور البارز للمرأة الغربية، فهي التي يفضي لها بهمومه، وهي التي تأخذ بيده مادياً إلى أن يقف على قدميه «ماري هاسكل»، وهي التي يحبها، وتتركه من أجل فنه «ميشلين»، وهي تلك الحكمة الخارجة من مستنقع الحياة المتمثلة بالمسنّة «فرانسواز»، كما هي المرأة الموديل «روزينا»، المكتفية بجعل جسدها مادة أولية للفن، وهي تلك الباحثة عن هدف لا تجده «بربارة».

يتبين مما سبق أن حضور المرأة الشرقية في هذه الرواية كان الأرضية التي انتقل منها الرجل الشرقي المتمثل في «جبران»، والمُنطلق الأول لكل إبداع في حياته، ليبدأ بعد ذلك حضور الرجل الشرقي مستقلاً بشكل نسبي عنها، فقد ضحّت بحياتها لأجله، متمثّلة بشخصية كل من «أمه»، وأخته «مريانة»، ثم «مي زيادة» التي يعدها قدّمت له أكثر من ذاته، ثم يتنقل بين النساء الغربيات، ويصعد سلم أحلامه لتحقيقها.

في حين لم تكن المرأة الغربية كالشرقية؛ بل كانت تتحرك باستقلالية تامة عنه، فلم تكن لتقدم حياتها قرباناً لقلبه، بل نجد كل واحدة من عشيقاته تتزوج حين تحين لها الفرصة، تاركة مشاعرها تجاهه أدراج الرياح، «فجوزفين» تزوجت الغني، و«ميشلين» لم ترض الاستمرار معه لأنها تطمح في الحصول على زوج وأسرة مستندة بذلك على نصيحة المسنّة «فرانسواز»، و«ماري هاسكل» ترفض الزواج منه، وتتزوج بآخر مع ما تكن له من مشاعر حب، فالمرأة الغربية قد تقدّم له الحب والحنان والمال أيضاً، لكنها تتخلى عنه في لحظة لأجل مصالحها، فلا تملك ذلك الاستعداد للتضحية الذي تمتلكه المرأة الشرقية كما يتضح في الرواية .

إن الحبكة (27) في هذه الرواية كانت من نوع الحبكة الميلودرامية (28) ، حيث تتوالى على «جبران» المآسي تبدأ من موت عدد من أفراد أسرته المقرّبين في الغربة، ثم يبدأ بفقد كل فتاة يحبها، ويموت قبل أن يحقق من طموحاته إلا البسيط، كفوز لوحته «الخريف» بالميدالية الفضية، «فجبران» لم يرسم «دو وان» كما وعدها، ولم يكمل مشوار إبداعه، ولم يعد لوطنه، ولم يحقق شيئاً من تلك الثورة التي كان يحلم بها، بل ينتهي كل ذلك بموته في الغربة.

يقع الراوي (29) خارج الحكاية ولا ينتمي إليها، فقد روى الحكاية بضمير الغائب، ولم يتدخل في الأحداث، فقط كان يكتفي بوصف الأحداث ونقلها للقارئ .

> ”لم تكن المرأة الغربية كالشرقية؛ بل كانت تتحرك باستقلالية تامة عنه، فلم تكن لتقدم حياتها قرباناً لقلبه“

استطاع «كبا» من خلال روايته أن يقتبس فترة غير قليلة من حياة «جبران» الحقيقية ليتخذ منها موضوعاً (30) استطاع أن يحوله إلى ميئة روائية (31)، حيث تمثل شخصية «جبران» الشخصية العربية المغتربة التي يضيق بها وطنها، ولا تستطيع تحقيق ما تصبو إليه على أرضه، فيقذفها الوطن خارجه، لتعاني ما تعاني في الغربة، وتتوج مأساة هذه الشخصية في مرافقتها حلم العودة إلى الوطن، ولكنه حلم ينتهي بالموت للدلالة على نوع من الاستحالة في الانتقال للوطن بكل ما تحمل من طموح، وبما يحوي من ضيق معنوي ومادي، حيث كان هذا حال العديد من أدباء الشرق في ذلك الوقت، من بينهم الأدباء اللبنانيون.

الهوامش:

1- الرواية : مع صعوبة تعريف الرواية إلا أنه يمكننا أن نصفها بأنها بصورتها العامة، نص نثري تخيلي سردي واقعي غالباً يدور حول شخصيات متورطة في حدث مهم، وهي تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة ، للمزيد : زيتوني ، لطيف . معجم مصطلحات نقد الرواية ، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 2002 ، ص 98- 99.

2- كبا ، إميل (ما زال على قيد الحياة) : كاتب وناقد لبناني ، ومدرّس في مدرسة الحكمة في بيروت ، من آثاره : «جبران أو تعب الفرادة» ، «قصائد مراهقة» . المرجع : مكالمة هاتفية مع د. إميل كبا قبل تاريخ 13-12-2012 .

3- كبا ، إميل . جبران أو تعب الفرادة ، بيروت ، مكتبة سمير ، 1993 .

4- حمود ، ماجدة : كاتبة من سورية . للمزيد : حمود ، ماجدة . رواية الحب السماوي بين جبران خليل جبران ومي زيادة ، دمشق ، الأهلي للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1 ، 1997 .

5- حمود ، ماجدة . رواية الحب السماوي بين جبران خليل جبران ومي زيادة .

6- البناء الفني : مجموعة القوانين التي تحكم سلوك النظام، فكل رواية ترسم لنفسها شكلاً فنياً سواء تمّ=

= هذا الرسم مسبقاً أم لاحقاً، وسواء تّم خطياً أم بقي في خيال الكاتب، وله عناصر تكونه منها؛ الشخصيات، والزمكان، والحبكة... . للمزيد : زيتوني ، لطيف . معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص 39 . و عناني، محمد. المصطلحات الأدبية الحديثة ، القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، ط3 ، 2003، ص 104 .

7- إدريس، سهيل . مواقف وقضايا أدبية ، بيروت ، دار الآداب ، (ب.ت) ، ص 112 .

8- السابق ، ص 112 .

9- كبا، إميل . جبران أو تعب الفرادة ، ص 7-18 .

10- استرجاع خارجي: هو ذاك الذي يستعيد أحداثاً تعود إلى ما قبل بداية الحكاية. للمزيد : زيتوني ، لطيف . معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص 19 .

11- كبا ، إميل. جبران أو تعب الفرادة، ص 45-46 .

12- السابق، ص 89 .

13- السابق، ص 105-106 .

14- السابق، ص 165 .

15- السابق، ص 161 ، 177 .

16- السابق، ص 93 .

17- السابق، ص 94-95 .

18- السابق، ص 64 .

19- المونولوج الداخلي : هو حديث النفس . للمزيد : زيتوني ، لطيف . معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص 163 .

20- كبا ، إميل . جبران أو تعب الفرادة ، ص 125 .

21- كبا، إميل . جبران أو تعب الفرادة ، ص 124 .

22- السابق، ص 121 .

23- السابق، ص 131 .

24- السابق، ص 124 - 125 .

25- السابق، ص 125 .

26- السابق، ص125 .

27- الحبكة : في الرواية بنية النص؛ أي النظام الذي يجعل من الرواية بناء متكاملاً، فتسلسل الأحداث البسيط لا يصنع رواية، بل يصنعها ترتيب الوقائع واستخلاص النتائج، فالحبكة هي تلك الحركة الحيوية التي تحوّل مجموعة من الأحداث المتفرقة حكاية واحدة. للمزيد : زيتوني ، لطيف . معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص 71.

28- حبكة ميلودرامية: هي تلك الحبكة التي تعْرض حال بطل ودود وضعيف تتكرّر عليه المآسي فيسقط . ويحسّ القارئ بالشفقة إزاء هذه النهاية، للمزيد: زيتوني، لطيف . معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص73.

29- الراوي: هو متكلم يروي الحكاية ويدعو المستمع إلى سماعها بالشكل الذي يرويها به، فلا حكاية بلا راوٍ يرويها، للمزيد : زيتوني ، لطيف . معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص 95 .

30- الموضوع : فكرة تسود النص أو تسود جزءاً منه . للمزيد : زيتوني ، لطيف . معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص 161-162 .

31- ميثة : الميثة مفهوم مرادف للحكاية ، وإبداع الخيال المنطلق من نواة حقيقية ، كما يشمل مفهوم الميثة الشخصيات المشهورة التي يجد فيها المجتمع تجسيداً لقيمه الأساسية ، أو تعبيراً عن إحدى محطات تاريخه الرئيسة. للمزيد : زيتوني ، لطيف . معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص 164-165 .

مَشَاهِدْ مِنْ جَنَازَةٍ لَمْ يُصَلَّ عَلَيْهَا

المهندس قيس قوقزة

المشهد الأخير... أجنحة المرايا

(1)

رَمَادٌ هُوَ الشِّعْرُ يَزْرَعُنِي
بَيْنَ جَمْرِ الحَيَاةِ وَمَوْجِ الضَّيَاعْ...
عَرُوسٌ مِنَ اليَاسَمِينِ تَزُفُّ مَوَاسِمَ أَوْجَاعِنَا لِلْبُكَاءِ،
وَتَزْرَعُنَا بَيْنَ فَكِّ اليَتَامَى وَفَكِّ الجِيَاعْ...
عَلَى أَيِّ لَحْنٍ أُغَنِّي وَأَوْتَارُ قَافِيَتِي
تُسْتَبَاحُ
وَحَبْلُ انْفِعَالِيَ يَشْنُقُ صَوْتِي
وَيُغْلِقُ نَافِذَتِي مَارِدُ الذِّكْرَيَاتِ...
وَأَعْلَمُ أَنَّ اللِّقَاءَ اسْتِحَالْ
فَمَاذَا سَأَفْعَلُ إِنْ كَانَ حَظِّيَ أَنْ يَتَحَطَّمْ
قَبْلَ لِقَاءِ الأَيَادِيْ الشِّرَاعْ؟!

شاعر أردني.

وَمِنْ أيِّ جرْحٍ سَـأنْزِفُ/ وَالقلْبُ يَجرْحهُ الانْـكِسـَارُ

على باب بحرٍ من الخوفِ

وَالـحُزْنُ بَارُوْدَةٌ تـكتُمُ الصَّوْتَ فـِي

عتبَاتِ المَوَاجِعِ وَالالـتِيَاعْ؟!

فهَلْ يَا ترَىَ كـَانَ قـبْلَ الوَدَاعِ لِقَاءُ القُلُوبِ الحزينةِ

أمْ إنـَّهُ كانَ قبْلَ لِقاءِ القُلُوبِ الوَدَاعْ؟!

(2)

تـنَـامُ المَمَرَّاتُ، يُوْقِظُـنِي صَوْتُكِ العَرَبِيُّ

يـُذَكـِّرُنِـي بِانـكِسَارَتِـنَا وَوَصـَايَا أبـِي:

يـَا بُنَـيَّ :

جَـمِـيْعُ الـَّذِيـْنَ يـَفِـرُّوْنَ مِـنْ حُبـِّهِـمْ يـُهْـزَمُـوْنَ ...

هـَزِيـْمَـتُـهُـمْ مُوْجِـعَـةٌ ...

وَأَوْجَـاعُـهُـمْ مِـثْـلُ نَـارٍ أحـِيـْطَـتْ بِـنَـارِ

جَـمِـيْعُ الـَّذِيـْنَ يـَفِـرُّوْنَ مِـنْ حَـتْـفِـهِـمْ

يـُقْـتَـلُـوْنَ، وَمَـوتـتُـهُـمْ مـُفْجِـعَةٌ ...

كـَانْـهِـيـَارِ الجِـدَارِ

جَـمِـيـعُ الـذِيـنَ يُـرِيـدُونَ أنْ يَـعْـبُـرُوا

العُـمْـرَ مَـعْ نِـصْـفِ أمنيةٍ

يَـرْجِـعُـونَ إلـى عَـتَـبَـاتِ النَّـهَـارِ

أنادي على المـَوْتِ :

لا تسـْتَـفِـدْ مِـنْ تَـجَـارِبِـنَـا فِـي الحَـيَـاةِ

على أهبةِ الانـكِـسَـارِ

أنادي على الحـُبِّ :

لا تسـْتَـفِـدْ مِـنْ تَـجَـارِبِـنَـا في الهوى

فهـَوَانَـا تِـجَـارِي

أنادي على البحرِ : لا تَـقْـتَـرِبْ مِـنْ شَـظَـايَـايَ

لِـيَ فُـسْـحَـةٌ لا يَـمُـرُّ بِـهَـا الوَقْـتُ بي

لا بِـدَايَـةَ لِـي ... لا نِـهَـايَـةَ لِـي

كُـلُّ مَـا عَـرَفَ النَّـاسُ عَـنِّـي بِـأنِّـيَ

كَـسَـرْتُ قَـوَاعِـدَهُـمْ

وَانْـكَـسَـرْتُ عَـلَـى عَـتَـبَـاتِ انْـهِـيَـارِي

لِخَـمْـسِـيْنَ عَـامـاً وَنَـحْـنُ نَخُـطُّ قَـصَـائِـدَنَـا

بِـدَمِ الشُّـهَـدَاءِ وَنَـكْـتُـبُـهَـا بَـيْـنَ مَـوْتَـيْـنِ

كُنَّا هُنَا

لا يَمِينَ لَنَا وَأتَيْنَا بِغَيْرِ يَسَارٍ

أمرُّ على نبضِ بَغْدَادَ تَحْتَ ركامِ القَنَابِلِ

يَصْحُوْ بِهَا الحُبُّ ، حِيْنَ تَكُفُّ الصَّوَارِيْخُ

عَنْ قَصْفِهَا وَتُنَادِي الصَّدى:

نَيْنَوَىْ ... نَيْنَوَىْ

املئِي الكأسَ إنِّي بِحَاجَةِ جُرْعَةِ مَاءْ

فَهَذي القَنَابِلَ لَمْ تَعْرِفِ الحُبَّ

يَوْمَاً... وَلا تَعْرِفُ الانْطِفَاءْ

أضيئي النواقيس قربي هنا ... لا تَمُدِّي إلَيَّ المَنَادِيْلَ

تُشْعِرُنِي بِالغِيَابِ

اِقْرَعِي كَأسَنَا المُرَّ وَانْتَعِلِيْنَا

كَمَا يَفْعَلُ الغُرَبَاءْ

أضيئـــِي مصابيحَ قلبي هنا

هَلْ تَرَيْنَ الدِّمَاءَ عَلَىْ الأرْضِ

أصْحَابُهَا كُلُّهُمْ شُهَدَاءْ

يَكْسِرُنِي البَرْدُ بالرغْم من أنَّ هذي القَنَابِلَ دَافِئَةٌ

لَوْ يَعُودُ الزَّمَانُ بِنَا خُطْوَتَيْنِ

لَمَا صَمَتَ الشُّعَرَاءْ

أمُرُّ عَلَى هَذِهِ الأَرْض

لا أرْضَ تُشْبِهُنِي أوْ سَمَاءْ

أمُرُّ عَلَى هَذِهِ الأَرْض

لا وَجْهَ يُشْبِهُنِي أوْ دِمَاءْ

أمُرُّ عَلَى هَذِهِ الأَرْض طِفْلاً شَقِيًّا وأعْرِفُ

أنَّ هُنَالِكَ أشْيَاء تَبْكِيْ عَلَيْهَا

وَلا تَسْتَحِقُّ البُكَاءْ

أمُرُّ عَلَى دُوَلٍ كَسَّرَتْهَا الضَّرَائِبُ وَالانْحِنَاءْ

عَلَى دُوَلٍ دَمَّرَتْهَا الإشَاعَاتُ وَالأشْقِيَاءْ

أمُرُّ عَلَى وَجْهِ بَغْدَادَ لاشَيءَ فِيْه

سِوَى الصَّمْتُ وَالكِبْرِيَاءْ

لخَمْسِيْنَ عَامًا هَدَرْنَا دَمَ المُتَنَبِّي

كَسَرْنَا قَوَاعِدَنَا كَيْ نُشَيِّدَ

صَرْحًا لِمَنْ يَعْبُدُوْنَ الوَثَنْ ...

فهَلْ يا ترى سيُصَدِّقُنَا العُمْرُ لَوْ أنَّهُ

مَـرَّ مِـنـَّا إلـَىٰ عـَتـَبـَاتِ الزَّمـَنْ

لعشــرينَ عـَامـَاً عـَشِـقـْتُ بـِهـَا

وَجْـهـَكِ العـَرَبـِيَّ وَلـَمْ ألـْتـَقـِيـْكِ ؛ افـْتـَرَقـْنـَا

عـَلـَىٰ حـَدِّ سـَيـْفِ الـمِـحـَنْ

(3)

تـَنـَامُ الجـِرَاحُ...

وَتـَصـْحُوْ الجـِرَاحُ...

تُهـَدِّيَ الجــِرَاحُ ...

تـَطِيْرُ الجـِرَاحُ...

تـُغـَنـِّيْ سماويـَّةُ الشـَّفـَتـَيـْنِ ؛ وَتـَزْرَعُ مَعَ كُلِّ

حَرْفٍ رَصَاصَ الهَوَىٰ فـِي جَمِيْعِ مَسَاحـَاتِ جـَرْحِي المُبَاحْ...

وَتـَسْألـُنـِي كُلَّ خـَمْسِ هـَزَائـِمَ مـَرَّتْ عـَلَيْنَا...

مـَتـَى سـَوْفَ يـَحْضُنُ وَجْهَ النـَّدَى كُلَّ هـَذي الوُرُوْدِ ؟!

*   *   *

أجـِيْبُ وَصَوْتُ انْهِيـَارِي يـَئـِنُّ: سـَأبْذِلُ جَهْدِي:-

، لأصنـَعَ مـِنْ شـَمـْعَتِي شـَمْسَ وَقـْتٍ جـَدِيْدٍ..

لَعَلّي أضِيءُ الوُجُوْهَ فَيَضْحَكُ ثَغْرُ الصَّبَاحْ...

رُؤُوْسٌ تُهَزُّ ... رُؤُوْسٌ تُدَقُّ ...

كُؤُوْسٌ تُهَزُّ ... كُؤُوْسٌ تُدَقُّ ...

وَأنْتِ كَمَا أنْتِ مِثْلُ الوُرُوْدِ رَقِيْقَةٌ لا بَلْ أرَقُّ

وَأنْتِ كَمَا أنْتِ تَبْكِيْنَ حِيْنَ يُغَنّي (كَمَانِي) المُعَلَّقُ

بَيْنَ مَرَايَا الجَحِيْمِ وَوَجْهِ الرِّيَاحْ...

أعُوْدُ إلَيْكِ...

أعُوْدُ إلَيْكِ / بِلادِي لِمَاذَا أعُوْدُ إلَيْكِ وَلَيْلُكِ

يُطْفِئُ قِنْدِيْلَ صَوْتِي...

وَيَزْرَعُ ذَاكِرَتِي بَيْنَ سَطْرِ الغِيَابِ وَحِبْرِ الرِّمَاحْ؟؟!!

فَكَيْفَ تَطِيْرُ العَصَافِيْرُ حِيْنَ تَكُوْنُ بِغَيْرِ جَنَاحْ؟؟!!

وَكَيْفَ أوَاسِي شَوَاطِئَ رُوْحِي وَأعْبُرُ بَابَ التَّرَقّي

إلَى اللاَّمَدَى / وَالقَصِيْدَةُ يَغْتَالُهَا صِبْيَةٌ جَائِعُوْنَ لِمَوْتِي...

فَهَلْ يَا تُرَى أعْبُرُ الجُرْحَ أمْ أنَّنِي سَوْفَ أبْقَى

نَزِيْفاً لِجُرْحٍ تُبَارِكُهُ كُلُّ هَذِي الجِرَاحْ...؟!

(4)

أصـُبُّ اِحـْتـِرَاقـِي . . .

تـَصـُبِّيـْنَ نـَارَك ِفـِي وجه ِصـَبـْرِي

أصـِفُّ حـُرُوْفـِي . . .

تـُصـُفـِيـْنَ بـَعـْثـَرَتـِي فـِي يـَدَيـْكِ . . .

أغـَنـِّيْ / تـُغـَنـِّيـْنَ . . .

أصـْمِتُ / يـَجـْتـَاحـُكِ اليـَاسـَمِيـْنُ . . .

أصـَلِّي . . .

تـُصـَلـِّيـْنَ جـَائِعـَةً لِلـْخـَطـَايـَا . . .

وَتـَحـْتـَرِفـِيـْنَ السـُّجـُوْدَ عـلـَى عـَتـَبـَاتِ السـَّفـَرْ . . .

فـَمِنْ أيِّ نـَافِذَةٍ سـَوْفَ أدْخـُلُ كَيْ ألـْتـَقـِيـْكِ أنـَا وَالقـَدَرْ؟!

*　　　*　　　*

وَفـِي أيِّ دَرْبٍ سـَنـَمْشـِيْ وعيناكِ تغتالُ

أحزاننـا بـَيـْنَ وَجـْهِ النـُّجـُوْمِ

وَظـِلِّ الشـَّجـَرْ . . .

تـَقـُوْلـِيـْنَ : كـَيـْفَ فـَقـَدْتَ هواكَ؟!

وَيـَمْشـِي اِتـِّهـَامُكِ نـَحْوِي . . . .

يـَجُرُّ الكـَوَابـِيـْسَ مِنْ قلمٍ متعبٍ

حَيْثُ يَسْتَعْرِضُ الوَقْتُ كُلَّ الصُّوَرْ...

أنَا لَسْتُ أنْتِ، لِيَجْرَحَنِي صَوْتُ جَرْحٍ يُغَنِّي...

أنَا لَسْتُ أنْتِ،لأَسْتَبْدِلَ اليَاسَمِيْنَ وَثَغْرَ المَسَاءِ

بِأيْقُوْنَةٍ مِنْ تُرَابِ الخَطَايَا...

فَكَيْفَ سَأَرْضَى بِكُلِّ النُّجُوْمِ وَقَدْ

نِمْتُ يَوْماً بِحُضْنِ القَمَرْ...

(5)

تَنَامُ جِرَاحِي بِعَيْنَيْكِ حِيْنَ يُطِلُّ مَسَاءُ انْتِظَارِيَ

مِنَ الشُّرُفَاتْ...

فَمِنْ أيِّ جَرْحٍ أطِلُّ عَلَيْكِ ؛ لِكَيْ تُبْعَثَ

الرُّوْحُ فِي الكَلِمَاتْ؟!

وَمِنْ أيِّ بَابٍ سَيَدْخُلُ شَوْقِي عَلَيْكِ / لِيَلْمَحَ رِمْشَكِ

بَيْنَ ضُلُوْعِي ؟!

وَبَيْنَ انْهِيَارِ النِّهَايَاتِ فِي الزَّفَرَاتْ...

*　　　*　　　*

عَلَى وَجْنَتَيْكِ تَنَامُ مَوَاسِمُ حُزْنِي...

مَوَاسِمُ جُوْعِي ...

ارْتِجافاتُ قَلْبِي...

وَتَرْتاحُ آهاتُ قيثارَتِي في يَدَيْكِ

وَأغْفُو على ساعِدَيْكِ كَطِفْلٍ يُطِلُّ

مِنَ الياسَمِينِ على الأمْنِياتْ...

لِمَنْ بَعْدَ عَيْنَيْكِ سَوْفَ تَدُقُّ

القُلُوبُ...

وَتَعْرِفُ مِنْ كُلِّ هَذا الضَّجِيجِ صَهِيلَ

التَّمَرُّدِ وَالأغنِياتْ ؟!

فهَلْ تَعْلَمِينَ بِأنَّكِ كالبَحْرِ...

يُزْرَعُنِي في الحَياةِ ...

- وَلَكِنْ-

بَيْنَ المَماتِ وَبَيْنَ

المَماتْ...

سِرْ أينما تشتاقُ روحُك

مناهل شاهر العساف

عَليلُكَ ذا ما رامَ عنكَ مُعَلِّلا   يئِنُّ بآهِ الشوقِ، بعدَكَ ما قلى

ولَوْ كُلُّ أهلِ الأرضِ يُقصيهِم الجفا   وَكُلُّ مُحبٌّ عن صَبابَتِهِ سلا

ولَوْ غابَ عَهدُ الأمسِ ما غابَ طيفُهُ   ولا غابَ مَنْ حَلُّوا فؤادِيَ منزِلا

تَنازَعَني ما بَيْنَ دَمعي ومَبْسَمي   وَ بَيْنَ أنيني وانشِراحيَ بَدَّلا

وَرافَقَ فِيَّ الروحَ، لا فارَقْتَهُمُ   وَلا صَحِبَتْ فِي الحُبِّ غَيرَهُمُ و...لا

وَلَوْ عَدَّتِ الدّنيا نفَادَ قَليلِها   وأُعْلِمتُ ألَّا مَرجِعَ اليومَ لِلْخَلا

وَأنَّ الذي قدْ سرّ بالأمسِ فائتٌ   وَأنَّ لِغَيْري صارَ حِضْنُكَ مَوئِلا

لَمَا حَمَلَتْ عَيناايَ غيرَ محبَّتي   وَلَا بِعُيُونِ القلْبِ غيرُكَ لي حَلا

فَسِرْ غَيرَ مُرتابٍ لِذنْبٍ تُقيلُهُ   فَقَدْرُكَ لَمْ يَترُكْ لِذَنْبِكَ مَحْمَلا

يُعَيِّرُني بالجَهلِ مَنْ ماتَ قلبُهُ   وَأُوثِرُ أنْ يحيا فؤادي وَ أَجهَلا...

وَيَسْأَلُني الأصحابُ حُبّاً وَرَحمَةً   أَما آنَ أنْ تَنْسى؟ أُجيبُهُمُ بَلَى

بَلى، آنَ أنْ أنسى بأنّي نَسيتُني   وَلا أُوغِلَ التّذكارَ فيما تَرَحَّلا

شاعرة أردنية.

وَلَوْ كـــانَ لي أنْ أُرجِعَ الدّهـــرَ حولَهُ لأَلْمَـحَ نــوراً في العُيـــونِ وأُقتَـــلا
على أرضِ مَنْ ساروا إلى النّورِ وَحدَهُمْ وَأعْنـــاقُهُم في عِقدِها الخَيرُ و العُلا
تَـواضَعَ شـــأنُ العـــالَمينَ لِشـأنِهم وَفُتِّحَتِ الأبـوابُ والـدّربُ أهَّـــلا
على سَــفَرٍ في الناسِ يَحتارُ صَحبُهُمْ وَقَـدْ دَخَلُوا في رِفْعَةِ الصّدقِ مُدْخَلا
كِبــارٌ على الدُّنيا، كِبـــارٌ عَنِ الدَّنا وَكَـمْ وَقَفوا في حُلْكَةِ الليـلِ فانجَلى
لَهُـم لُغَـةٌ لا يفهَمُ النـــاسُ كُنهَهَا وَخَيرُهُـــمُ في نُصرةِ الحـــقِّ عَجَّلا
تَخـاطُرُهُم كالنُّطقِ حـــقٌّ وفِعلُهُمْ يُســابِقُ قَوْلَ القائلينَ علــى المــلا
وَأعيُنُهُـــمْ عَـــزْمٌ قَـــويمٌ صِراطُهُ تَفيضُ بِفَيضِ القلـبِ بالذّكْرِ إذْ خَلا
وهُمْ شَرَفُ الدّارَيْن، هُمْ قِبْلَةُ الهُدى وَهُـمْ كِبريـــاءُ الحقِّ حينَ تَخَتَّـلا
لِغُربَتِهِـم في النـاسِ أُنسٌ إذا الْتَقَوا لِأرواحِهِم في الصّمتِ صوتٌ تَجَلْجَلا
لَنـــا أخـوةٌ في اللهِ يؤمِنُ سِـــرُّهُم بــأنّ إلهَ الكـونِ يــرعَى إذا ابتَلى
ويُصلِحُ ثوبَ الضّعفِ مـا ينسجُ الدّعا وَصبرٌ بهـم -رغـم البلاءِ- تَجَمّلا
وَهُـم قَمَري، أرعـاه بالدمعِ والرؤى وَأحمِلُ منه النـورِ يَنســابُ مَنْهلا
فأَحفَـظُ دربَ الســائرينَ إليهـمُ وأَحفَـظُ عهــدَ الراحلـين تبتُّـلا
وَأكتُبُ مـا أبصرتُ مِن فيضِ نورِهم فأَحمِلُ هَـوناً ما يـرى النّاسُ مُثْقِلا
فَسِرْ أينَمـا تشتاقُ روحُـكَ بـاذِلاً تَعُــدَّ قليـــلاً مـــا يُعَـدُّ تَبَـذُّلا
وَكُـــنْ حيثُمـــا تَهوى بِفِطرَتِكَ التي فُطِرتَ عليهـــا.. تــدمِنِ السّيرَ أوّلا

سأوصيْكَ قبلَ اقتحامِ الرَّدى

علي إبراهيم الخوالدة

صغيري محمَّدْ
تُعاتِبنُي وتحْملُ بينَ يديكَ
بقايا صورْ
كأنَّك تُومىء لي بالسُّؤال
لماذا وكيف وهل لي موقعٌ
في ثنايا الفؤادْ ؟
وترمقني في كدَرْ
أنا يا صغيري
عشقتُ وأحببتُ
ووزَّعتُ قلبي إليك
لضانا
لدحنونةٍ في الجنوب
لأمِّك حينَ تبوحُ بكلِّ ودادْ
أنا قد منحْتُ سمائي وأرضي
ودمي والعيون
لعمانَ حين ترافقني في الغروب
وصار هواي إليكم جميعاً
بكلِّ احترافْ
وصار العمادْ
صغيري محمَّدْ
سأوصيك قبل اقتحام الردى
أنْ تحفظَ الودَّ
أنْ تحفظَ الجارَ
أنْ تمنحَ الأرضَ كلَّ العتادْ
فعمانُ غاليةٌ يا صغيري
وفي الروح موقدُ نارٍ إليها
سيشعل ليلَ السهادْ
ليحلو بليل البوادي السَّمرْ
حبيبي محمد
إذا جمعتنا على بخلها تلك تلك الصورْ
ستبقى بعمريَ مثل المطرْ
لأنَّك يا فرحةَ الروحِ
موسمُ خيرٍ
اذا ما أطلَّ المطرْ .

شاعر أردني.

القـدس بالـنسبة لي

علي البتيري

القدسُ نشيدُ دمي الطالع
مِن أعماقِ الأعماق..
إنْ غابَتْ..
غابَ العالَمُ عن عَيْنَيّ
أصبحَ وجهُ الدُّنيا بين يدَيّ
تُفّاحةَ حُلْمٍ
لا طَعْمَ لها أو لَوْن..
مِن دون القدسِ إذا أمسَيْتْ..
أجدِلُ كُلَّ عروقِ دمي حَبْلاً
يلتَفُّ على عُنقي المعروفةِ،
مِن بين ملايين الأعناق
وعلى باب الساهرة المبتَلِّ بدَمْعِ العُشّاق
سأعلّقُني..
حتّى يتدلَّى جسدي
يتضوَّعُ حُبّاً عُذريّاً في الآفاق
لأصيرَ أنا للقدسِ معلَّقةً
وقصيدةَ ليلٍ عصماءْ
ببريقِ الوَجْدِ تشعُّ،
فيستلهمُ منها الشعراء
ويُطالعُها الأحياءُ الموتى
والموتى الأحياء...
لتظلَّ القُدسُ سناءً ربّانياً
يَقطُرُ كالشَّهْدِ على نافذةِ الرُّوحْ
بالنِّسبةِ لي..
القُدْسُ كتابٌ عربيٌّ مفتوحْ
عِطْرُ الجَنَّةِ منهُ يَفوحْ.

▸ شاعر أردني.

جِـنــــاس

محمد أبوعراق

ثمّة حقيبة

ثمّة امرأةٌ تحملُ حقيبة

نهرٌ، يجرّ لهاث المدينة صوب صدرها الموصد على نحيبه، وينحرُ البكاءَ المُتخثّر على ضفّتي عينيها

هل أنتَ حيّ تماماً/ تقول

وتجسّ بأصابع لهفتها حجراً بارداً، يشبه طفلاً في حقيبة

عالمٌ

عائمٌ

ولا جسرَ يعبره الغرقى، إلى موتٍ أقلّ إغراء بالحياة

هل أنتَ حيّ تماماً/ تقول

وتتحسّس قاع النّهر، برمل الأمل

عائمٌ

عالمٌ، نوافذهُ مشرعة على الخدر المُبجّل

تدندَن الشّوارع لحنَ البُؤس. تتثاءب الجدران، وتمتعض الأرصفة من نشاز الخطوة المُتعبة

شاعر أردني.

من وطأةٍ عاريةِ الكعب، تثيرُ نعاس الغبار

ثمّة حقيبة

ثمّة وجهٌ يهوي من حقيبة

والأرض منشغلةٌ بسقوطها الباهر، عن رصد الشُّهب المنكوبةِ المطرودةِ من سدُم الأبدية

تلمعُ

تذوي

تضيع، ويضيعُ في ظلامها الظلام
يختلط الشكلُ في انشطاره، وتتنافرُ الأشلاء

هل أنتَ. أنتَ/ تقول

وتلقي شِباك فجيعتها، لضمّ حُطام الوجه المُتمرّغ بألف جهةٍ ومجرّة

تجهشُ

وتتّكئ على رُعب الرّيبةِ من أقطاب مُكدّسة، تتنافر في حقيبة

هل أنتَ. أنتَ؟

السّماءُ على أُهبة الضّجر
والعابرونَ يتبادلونَ فُكاهة المواسم. ليؤنسوا وحشة الطريق، يسمّونَ مزاجَ الموتِ فصولاً ويتراجمونَ بالأسماء ليهشّموا فراغ الكون منهم

أرعنٌ

الطريقُ ، يعرفُ فخاخ النهاية منذُ الزمن صياد جائع، ولا يبوح إلا بالبداية، وما تيسر من حيلٍ تؤجّل الضّجر بكوميديا الرّمم

تتهافتُ على المسرح، رممٌ تتناوب الأدوار ذاتها، والأسماء ذاتها، والوجوه ذاتها

رممٌ

أمامكَ

رممٌ

ورائكَ

رممٌ

تنتظرُ أن تحملها إلى رممٍ

رممٌ

على كتفك

رممٌ

بينك وبينك

رممٌ.. أنتَ

فانقذ داخلكَ المُتداعي، وحده الحيّ في هذا الكون

هل أنتَ. أنتَ؟

هذي الظّلال

المعجونةِ بعتمة الحديد وعفونة الدّهاليز، وعَرَق الخوف والخرس، وبلاهةِ الحرس

ظلالك؟

أم طريقك الأرعَن، إليك

فادخل به

أدخل، بهذا الدّاخل فيك

نهرٌ

يجرُّ لهاث المُدن المُرّ، صوب صدرها الموصد. يخلعُ ضفّتين من شجر وعشب

ويصطفي الرّماد الصّلد غابةً لنشيد الطير الآلي، ولغروب كهربائيّ يواسي شهوة العشاق، وسماسرة الوقت.

نهرٌ، دلّلته الأضواء المبحوحة، واعتقلته الصّور
الآن لن يعرفَ في أيّ صورة جفّ، وفي أيّ صورة ما زال حيّاً

الآن لن يعرفَ. هذا المتساقط.. وجهٌ أم صور

مُختلفٌ عنّي. فيّ

مُنقلبٌ منّي. عليّ

أغرقُ في صمتٍ لهبيّ اللون

يشعُّ.. لا يشعّ

يلمعُ ككلّ ما ليسَ ذهباً. ذهبَ خلف احتمال الكلام، ورجعَ يُضيء المعنى بصدى نزقا

حائرٌ في مصير الكون الحائر

كأنّه هو

كأنني أنا

كأنّنا المارقُ أبدا، بينَ اللّون ولونه

همتُ مُنطرحاً على الطّرقات، سائبٌ توجّسي في الأزقّة. يَعجزني الحرفُ، كأنني المنثور من عقدِ اللّغة

لنوارسِ الهوامش أيضاً، حصّة مني

تنالُني، إذا ما أتقنتِ الغطسَ في زجاج الآن

الآن، وقد كبّلتني الجهاتُ واستَعصَتني المناقير

ارفعُني مائدةً لكلماتٍ تجوعني

وأعلنُ هدنة التّجانس:

كلّ اثنين. أنا

وأنا . كلّ اثنين

تجمعُني الحقيبةُ، ويفرّقنا السّقوط

ما من مانع، يمنعنا منّي

قبل أن يُخيطَ الدّمُ مكيدتهُ المألوفة بين ضفّتي جُرح

وقبلَ الجُرح، وقبلَ شفرةِ الخلق

كان الطريقُ

أرعنُ، يعرفُ فنون النّهاية منذُ الزّمن نصلٌ أعمى

فادخُل به

أدخل بهذا الدّاخل فيك

أيّها المنسيّ، في السؤال المنسيّ

في السّقوط المُتأرجح بعانة الغيب

في قافيةِ النّهر، وقافلته

كلّما رآكَ مُدجّجاً بالجفاف، أودى بكَ الظّن إلى الدرك الأجمل من جحيمه

الباذخ مرة أخرى

ومرّة أخرى

تُنجيكَ شهوة المُلِمّات

مرّة أخرى

قذفتكَ المكائدُ إلى انشطاركَ

نصفين

كليهما.. أنتَ

ثمّة حقيبة

ثمّة أرعنُ يعرفُ، أن امرأة ستحملُ حقيبة.

المغنـــي

طــارق مكـــاوي

الصباح يمشط وجه القرى القاحلات

ينقط روح الندى من أعالي الزجاج المغبر

بالعشق يمرر كفيه

مقتدياً بالرياح التي تتهيأ كي تتوازن بالمتدارك

فوق سطوح البيوت.

من زماااان أحاول مسك القصيدة

من عطرها

فتفوت إلى أبعد الشعر، لم أستعد لهذا الدلال

سأنطرها في البعيد على أمل

- سأغادر لحظة بوحك مرّي

فتغزل فيّ نعاسي، لأسقط في الملكوت.

لي صباح أؤثثه بخراف من الليل

أرمي بوسط سمائي نجوماً مضوءة

بالكلام المريض

لعلي أكون كلاماً خفيفاً على قلبها

وأحيي دماء القصيدة بين رياش تموت.

لو يظل المغني يغني

على طول هذه الطريق

ىه من سغبي يا ابن أمَّ

فلو ظللت بجنبي

هششت لطير يدي

ومسدت قلبي

لأدركت كيف تنزل هذي السماء على ورق يانع،

ونسخت سماء مطهمة بالحياة على إبر السرو

وسلت نعاس ملائك تحلم بالرغبوت.

* * *

من أي سماء سأقول نفذت، من أي ممالك نيئة يتفتح فيك اللهب المر

وكيف نقشت بدايات المطر الوسمي

ظللت لنهايات الشعر

لكي تتساقط حين تفح الريح

على الطرقات كأوراق التوت.

لوّح من مملكة الشعر بأوراقي البيض

أراك كغيمة أسرجة تعتعها السُكر، وأتعبها التشواق

لترقص مثل صبايا النار

على جسد الظلموت.

شاعر أردني.

قصـــة

مطـــر كالهمـــس

عبد الستار ناصر

(وردت هذه القصة إلى مجلة أفكار
من الأديب عبد الستار ناصر قبل رحيله ببضعة أيام)

دوختها أكاذيبي، حبيبتي، أنا وكر أكاذيب، حكيت لها عن أسفاري ومغامراتي، في كل حكاية تختلف الصورة ويتغير المشهد، كانت تبتسم وتغطي ابتسامتها وراء أصابعها، ليس من شك على ما يبدو أنها تعرف أكاذيبي، ماذا تنفع القصص التي أحكيها إذا كانت لا تصدقها؟

ذات يوم بارد، بلل المطر ثيابي، رأيت امرأة أغرقها المطر، أظنها كانت تبكي، كنت أريد فك لغزها، لكنني في بلد قد تقتل سهواً إذا تحرشت بامرأة بللها المطر، احتميت بموقف الباص، فإذا بها تحتمي بالمكان نفسه، وتأكد لي أنها تبكي فعلاً، لم يكن من أحد سوانا في موقف الباص، فإذا بها تمشي نحوي خطوتين وتقول: أخي الله يخليك أنا من السماوة وضيّعت فلوسي... فتحت عباءتها على فستان أحمر فاتن وأظهرت بعض حسنها، لم يكن معي غير خمسة دنانير في ذاك الزمن الذي تعني فيه الكثير، أعطيتها ثلاثة وأبقيت دينارين، أظنها لم تصدق ذاك الكرم، وربما أرادت أن تبوس يدي، لكنها ذهبت وهي تكرر: «الله يخليك، كريم وشهم، بارك الله فيك».

حكيت القصة لها، حبيبتي، يا للدهشة، لقد أخبرتني عن تلك المرأة، طولها، عباءتها، عيناها، الخاتم الذي في إصبعها، بحة صوتها، كل شيء، هذا يعني أنها تحتال على الناس، المغفلين والحمقى، مما أرغمني على خجل شج رأسي، لكن حبيبتي خففت الحال، يحدث هذا دائماً مع الناس طيبي القلب، على أيّ حال تلك المرأة خسرت واحداً من هؤلاء.

أنا الذي دوختها أكاذيبي، تأتي من تضحك على ذقني في وضح النهار، لا أحتمل صفة الحمقى والمغفلين، زارني صديق أخذني إلى حانة تسهر حتى الصباح، ذهبنا معاً وسهرنا، صديقي كاد يسقط مغشياً عليه، وفي الثانية بعد منتصف الليل أنا الذي دفعت الحساب، وعدنا كل إلى بيته، تكرر ذهابنا إلى تلك الحانة، وفي كل مرة أنا الذي يدفع الحساب، وطبعاً تأكد لي أنني فريسة ترمي نفسها طواعية أمام صيادها.

حكيت لها، حبيبتي، ما جرى مع ذاك الصديق، قالت وهي تحدق بي: لا أظنك تحتاج إلى رأيي، ليس أمامك غير تركه، هذا لا يسمى صديقاً، ستراه في الحانة وسينتظر أن تدفع عنه الحساب، اذهب إلى حانة أخرى بعيداً عنه أو صارحه بما تفكر فيه.

* * * *

◄ أديب عراقي.

مغفل وأحمق، يتكرر الغفل والحماقة يوماً بعد آخر، أخجل من نفسي وأنا الذي دوختها أكاذيبي، بينما يضحكون في غيابي وأدفع في كل مرة، كان موعد السفر الذي أغادر فيه حزيران وتموز، أذهب كالعادة في القطار إلى أنقرة ثم إلى اسطنبول ومنهما إلى صوفيا وبوخارست وبودابست ثم براغ العزيزة، وأعود عن طريق بوغسلافيا ومنها إلى تيريستا، وتستمر الرحلة في روما ونابولي ثم عن طريق البحر إلى الإسكندرية والقاهرة، أرى نفسي في نهاية تموز أقطع البحر الأبيض إلى بيروت، ومنها إلى دمشق، ثم عدت إلى بغداد، هذه الخارطة تتكرر بين عام وعام، يأكلني اليأس بعد هذه الرحلة، يبكيني ما جرى هناك من خمور ونساء ومقامرة، أرجع صوب الحانة أرى من يسمى صديقي الذي اكتشفت الوقت الذي سيغمى عليه ويتركني أدفع الحساب، هذه المرة قلت كلا لن أدفع، وقفت مثل ديك منفوش وقلت له: ادفع الحساب قبل أن يغمى عليك.. ادفع حسابك وأنا أدفع حسابي، فإذا به يخرج من الحانة، وتلك كانت آخر مرة أدفع فيها الحساب وآخر مرة نجلس فيها معاً.

دوختها أكاذيبي،

تلك العاشقة التي تحبني وتعبدني، أنا وكر أكاذيب، لا أدري أي سر مدفون في جسدي وأنا أكذب في كل وقت نلتقي فيه، تأتي تغمرها السعادة، وأنا تغمرني الأكاذيب، حتى إنها لا تخفي ضحكتها إذا ما سمعنا فجأة أغنية (كذاب) وأنا بدوري أخفي ضحكتي (كيف تحب النساء رجلاً يكذب؟)... ثمة سر يأخذ النساء إلى التهلكة، ويبدو أن المهالك أصناف، لكنها تتشابه في النهاية.

ذات صيف تآمرنا على العائلة والوقت، ذهبنا الى أربيل وشقلاوة وبيخال، كانت حبيبتي تتألق من فرط الدهشة والفرح، لم تكن قد رأت هذا الحزام الضوئي المتموج الممتد من الجبال والسفوح والشلالات، وصل بها التألق أنها بكت، تماهت مع الندى، الغابات أبكتها، وكذلك الماء النازل من الينابيع، وفي الليل كانت اللذة في أقصاها، الماء ينهمر من هناك، من فضاء آخر، وحبيبتي تبكي، تمسك يدي وتقول: هل تراني أحلم؟

لم أكذب عليها، كنت نقياً مثل طفل في الثالثة، ربما كنت أكثر نقاوة حد أنني رجعت إلى بطن أمي وتركت حبيبتي تبكي وهي تبحث عني، وأنا (كذاب.. روحي تمرمرت) وخرجت من رحم أمي نزولاً عند رغبتها، تلك كانت أكبر كذبة في حياتي، هي أنني خرجت إلى النور!

أظنني طيب القلب، عكس ما أقوله عن نفسي، وإذا أعطيت نفسي صفة الكذاب أكون قد كذبت على نفسي، امرأة أخذت مني ثلاثة دنانير وصديق يشرب الخمرة على حسابي، على من كذبت إذن؟ حتى الآن لا أدري وأدعي أنني دوختها بأكاذيبي، بل تباهيت بأنني وكر أكاذيب، أمعقول هذا؟ في الشمال تحت بيخال والسماء خجولة، غطاني الماء تماماً، وأنا غطيت حبيبتي بما تناثر مني، كنا نضحك مثل طفلين حتى سقط المساء، عدنا إلى شقلاوة وأكملنا سهرتنا هناك حتى الثانية ليلاً.

نسمع الشجر، هكذا يقول، صحونا في وقت واحد، نظرت إليها، أخذتها الى معطف من لحم، هكذا تقول: «متى نعود؟ أنا خائفة أن أحبك أكثر... نسمع الشجر، لكل واحدة نوع من الكلام، الساعة الخامسة فجراً، الشجر يخبرنا بما سيأتي، «أنا خائف عليكِ من العائلة، ماذا لو عرفوا بما تفعلين؟ نعود إذن يا حبيبتي»، مضيت بها، وفجراً دخلت في عظامي، ما زال الشجر يتكلم، أعطينا أجرة المنام مع الفطور، ورجعنا بعد أن تآمرنا على العائلة والزمان، هل نتزوج؟ الشجر في طريقه الى الصمت، وفي نينوى افترقنا، هكذا كان الحال الذي اتفقنا عليه، نصغي إلى خرخشات الطريق وكلانا في مكان واحد، في طريق العودة إلى بغداد تجلس حبيبتي في آخر صف من الباص، وأنا في المقعد الأمامي، بين لحظة وومضة وعلى استحياء ألتفت اليها بين دقيقة وأخرى، هي تبتسم وتخفي فمها بأصابعها، السائق، فجأة، أخرج من صندوق الموسيقا أغنية (كذاب.. روحي تمرمرت) سمعتها بهدوء ولم ألتفت نحو حبيبتي لئلا تظن بي الظنون، كمن يؤكد وكر الأكاذيب المعني بتلك البلوى!

قبل أن تنتهي الأغنية، كانت الباص قد انحرفت عن الطريق، يا ساتر، يصرخون، الباص انقلبت، راحت صوب فراغ صحراوي مهول، انقلبت مرة أخرى، وأخرى، ثم استوت ثانية، وقبل أن نعرف ما جرى، تأكد لنا أن السائق كان قد مات أثناء القيادة، الباص محشوة بالركاب، لم يمت سوى السائق و... حبيبتي، كسور ورضوض وليس من شفيع ينقذنا في هذه الصحراء السوداء، كنت أريد أن أبكي حبيبتي، لكن المحنة أكبر من البكاء، اثنان من الركاب تمكنا من الذهاب لنجدة البقية، التأوهات تخف خجلاً، بعد أكثر من ساعة أسعفونا، أخذوا حبيبتي والسائق في سيارة خاصة، ولم أسأل، أنا بالنسبة لها غريب في باص مات سائقه فجأة، باص غريب يجمع غرباء.

* * * *

كان موعدنا التالي في سينما سميراميس، الفيلم (شرف الله) ريتشارد بيرتون وبيتر أوتول، لم أخبرها بما رأيت في حلمي، أنا أقفز من حلم عذب إلى كابوس مرعب، حسناً، دعنا نتمتع بما نرى، المهم أنها لم تمت، وأرجو من الله أن تبقى بعد موتي، حبيبتي تسأل: هل يعقل هذا الحب الجارف بين رجل ورجل؟ قلت لها بسرعة: هذا ليس عشقاً جنسياً، إنها حالة روحانية تفسيرها يحتاج الى كلام كثير.

لم أكذب، هذا الفيلم أطار صوابي، بعدها رأيته مرة ثانية وأنا وحدي، ثم ثالثة، استمر عرضه ثلاثة أسابيع وأنا مستمر في المشاهدة، (شرف الله) كان أول فيلم تعرضه تلك السينما، وأول فيلم كزبر جلدي وشققه من تحتي حتى عنقي، حتى آخر حبات دماغي وأهلك أشياء في حياتي ما زلت أعاني منها!

خرجنا يومها نشم الندى في شارع البنات، يسمونه سهواً (أبو نؤاس) أنظر اليها وأرى كيف ماتت في ذلك الباص وكيف تخليت عنها، وحدها من ذهبت مع السائق وانتهى أمرها، الحمد لله، ها هي تضحك مع النسيم لا تدري ما هو مكتوب عليها في صفحة الوفيات، المستقبل غامض ومظلم وظالم أيضاً، شبعنا من الندى وعدنا، هي نحو بيتها وأنا صوب ماخور رخيص وبعيد عن صديقي الذي يحتسي الخمرة حد الإغماء...غريب هذا الماخور، رخيص جداً، يبدو أن الخمرة مغشوشة مع أنها تأتي مغلقة بقوة (سر مهر) وليس ثمة من يتلاعب بها، الأغرب أن أغنية (كذاب) تركض خلفي أينما وليت، مع أنني أفترض ما ليس بي، أشرب ببطء، أشعر بسعادة مفرطة، الساعة التاسعة ليلاً، باب الماخور يفتح ويغلق على طريقة «الكاوبوي» لئلا يؤذي الزبائن، بخاصة وأن من يسمى صديقي دخل الماخور وجلس في زاوية قرب نافذة تطل على الشارع، أنا أجلس باتجاه معاكس أشرب مسرعاً، لم أعد أشعر بالسعادة، سأذهب إلى مكان آخر، لا أريد أن أكون الأحمق المغفل وأدفع حسابه مرة أخرى... وهذا ما فعلت، دفعت حسابي وخرجت بسرعة، ربما رآني، لا يهم، سأذهب إلى حانة في طرف بعيد، أتلفت بين دقيقة وأخرى لئلا يكون الصياد ما يزال يبحث عن الفريسة، جلست على مصطبة الحانة، المكان ضيق ومزدحم، احتسيت العرق الدمشقي، رائق ممزوج بماء الفرات، بطحة حد الثمالة، فكرت أن أحتسي بطحة أخرى أو آخذها معي إلى البيت لئلا أسكر أمام السكارى، وفعلاً دفعت الحساب وأخذت الخمرة معي، كنت مبتهجاً، كان اليوم حافلاً برغم ذاك الصديق الذي تخلصت منه.

أعود إلى الخمرة في البيت، وترجع الأغنية إلى رأسي، ومن حلم عذب إلى كابوس مزعج، لم تكن بغداد غير مزيج من حلم وكابوس، متى يحين وقت رحلتي إلى أوروبا الشرقية؟ أتمتع بالحياة والجمال والنساء والطراوة والخمور، حتى أوروبا لم تعد كما كانت، العالم ينقلب على نفسه، دخان الحروب قادم، والسياسة الفجة تشعل فتيل الطائفية، صار الدخول إلى رومانيا وهنغاريا بتأشيرة عسيرة المنال، هذا أول الغيث، حتى الوقوف على ساحل البحر أو على نهر الدانوب بتأشيرة، شرطة الحدود تحدق عميقاً في عينيك، تريد أن تكتشف من تكون، الحرب آتية لا ريب، يوغسلافيا تنقسم إلى شظايا، والبقية هناك بين الجيك والسلوفاك ليس من السهل أن تأخذ تأشيرة إلى ذاك العالم البهي الذي كان ساحراً ذات عام.

* * * *

دوختها أكاذيبي، أختفي في دمشق وأحكي عن خارطة بسعة أوروبا، أحياناً أبتعد قليلاً إلى بيروت، بضعة أمتار أبعد، المهم لا شيء غير هذا حتى ينتهي حزيران وتموز، لماذا أكذب؟ في كل مرة أقلب الصفحات في ذاكرتي لئلا أخطئ فيما سأقول، وكر الأكاذيب لا بد له من دبابيس، دبوس أخضر للغابات، دبوس أزرق للبحار، دبوس للحدود، دبوس حليبي للمدن والعواصم، وهكذا، أقلب الصفحات قبل رحيلي وأرسم الصورة ثانية عند رجوعي، مع أن المسافة ليست سوى بيروت ودمشق والبقية عن ظهر قلب، أحفظها سنة بعد سنة، دبابيس في جدران البيت، وأخرى في جدران الروح، أما الأحداث فتأتي من السينما والمجلات والعجائب، أنا أول تلك العجائب بأكاذيبي التي دوختها، ثم ماذا؟ ولماذا؟

للطفولة جيش من ذرات مجهرية، تدخل في تفصيل الذات، العائلة ترسم البداية من دماغ سوي أو دماغ شرير، الكذب واحدة من الصفات التي تركبك منذ أول صرخة، بعدها تتشكل المجهريات يوماً بعد يوم (كذاب.. روحي تمرمرت..) أضحك وأنا أتساءل عن نفسي، إذا كنت أعرف ما أنا عليه، لماذا لا أغير حالي؟ ألا يمكنني محاربة هذا الجيش الذي نشأ معي منذ طفولتي؟ هذه المرة سأقول أنني ذهبت الى دمشق وبيروت فقط، أكلت الشاورما في شارع الحمرا، دخلت السينما ثلاث مرات طوال الرحلة، رأيت فيلم (أريد أن أعيش) وبكيت على سوزان هيوارد وهي تموت في غرفة الغاز، وأنا مثلها أريد أن أعيش... ثانية أكلت الشاورما وفول بالبيض ودخلت الى فيلم (قصة الحي الغربي) وكدت أبكي أيضاً مع ناتالي وود، وثالث مرة أكلت الشاورما وشربت الموز بالحليب وقطعت تذكرة إلى (هش هش سويت شارلوت) مكتوب في أسفل المانشيت (ممنوع دخول الأطفال) في إشارة إلى الرعب الذي سيهبط على المشاهدين، لكنني لم أخف أبداً، كانت بيتي ديفز رائعة في تمثيلها، قلت لها في سري: اسكتي اسكتي حبيبتي شارلوت.

هذه المرة كان القرار؛ أن أحارب شيطان الأكاذيب، أعطيتها موعداً في شارع البنات، تهيأت بقوة كي أكون صارماً، جاءت في الموعد، تلبس أحلى فساتينها، قوس قزح يتموج من لون إلى لون، قررت أن أكون صريحاً إلى آخر أيام عمري، اقتربت مني، وضعت يديها بين يدي، قالت (طولت الغيبة) وأنا خائف من لساني، لم يتدرب على الصدق، أريد أن أقول شيئاً، «قل لها أي شيء، المهم أن تكون صادقاً، ماذا تخسر إذا ربحت نفسك؟ لست وحدك في هذا العالم، قل، انطق»، تذكرت (هش هش سويت شارلوت)، نظرت إلى الغيوم وبعض الضباب في آخر المسافة من شارع البنات، يسمونه سهواً (أبو نؤاس) أظنني شعرت بنقاط من المطر: «هل تشعرين بالمطر؟»، «نعم، المطر ممزوج بالتراب»، ثم اختلف الحال بعد خمس دقائق، راح يبلل ثيابنا وكلانا يضحك فرحاً، تذكرت قصة الحي الغربي، فجأة وبصوت كالهمس قلت لها: «ذهبت إلى دمشق وبيروت، لم أذهب صوب أوروبا، لكنني برغم الغيبة التي طالت لم أذهب أبعد من بيروت..».

كان المطر يغسلني، حبيبتي تمشي بهدوء ساحر تحت وابل المطر اللذيذ، قلت لها أن تسرع، لكنها ما زالت تمشي ببطء عجيب وأنا أصرخ بها (أن تسرع).. حبيبتي وقفت تحت المطر، لم تتحرك، اقتربت منها، رأيتها تبتسم وتبكي في وقت واحد، قالت: «كنت أدري أنك سوف تنجو من أكاذيبك ذات يوم».

* * * *

كنا تحت المطر لا نتحرك، وحدنا نتبلل، والناس يتراكضون وهم يضحكون منا، في تلك اللحظة شعرت أنني نظيف ونقي وخفيف، رفعت الكثير من أثقالي ورميتها في الطريق، تمنيت أن نبقى هكذا والزمان معنا، نبقى سعداء مبللين تحت زخات المطر.

تموز 2013

قصـــة

المخطوطة الغبارية

«ما كان من أمر الحكماء والراوي صاحب النبوءات»

حسام الرشيد

حول البئر أقاموا.

قالوا هو سيف غاضب كاد أن يظفر بهم، فسابقوا الريح حتى طاب لهم المقام حول هذه البئر، لم يصلوا معاً، بل جاؤوا في ليال ثلاث، حفاة لا يرتدون إلا المسوح من الثياب. في الليلة الأولى جاء الحكيم الأول، أوقد حول البئر ناراً، فلما انتصف الليل، بيديه احتفن قبضة من التراب، ردم النار بالتراب. دامس هو الظلام الذي قنّع المكان بقناعه القاتم، فلما تنفس الصبح، خلع نعليه وامتشق قامته ومضى نحو البئر المعطلة، وقف على بابها وخاطبها مرتجفاً:

- ما أقلعت السماء وما غيض الماء.

وتراءى له ما تراءى.

(فيضان الماء يغمره، يطفو فوق مويجاته الهادرة، يرتطم بقرمية ضخمة لشجرة بلوط، خيط من الدماء ينسلّ من جمجمته إلى وجهه الأصهب، وتفترش الأرض سجادة الدماء).

في الليلة الثانية جاء الحكيم الثاني، كان يصرخ في البرية، لم يخرج معه أحد من أهله، رغم القروح التي هرعت في شقوق قدميه، حمل آلامه على ظهره، مشى ومشى ومشى.

فتراءى له ما تراءى.

(ضجعة عند احتدام الهاجرة، أفعى تسعى بين الحشائش الجافة، لدغة بين الفخذين، زبد موار ينفلش بين الشفتين المشرومتين، ويخطّ الذقن الشيباء ببياض أسود له طعم القطران، ثمّ رقص كالديك الذبيح على كومة من الأحجار. وكان موت لا مراء فيه).

آخر الليلات، كان البدر دجى، بنات آوى تروح خماساً وتغدو بطاناً، جاء ثالث هؤلاء الحكماء على ظهر ناقته، سرب من الهدهد سبقه مبشراً بقدومه، فلما عاد إليه، أخبره أنّ الحكيمين حلاّ حول البئر، وهما ينتظرانه.

وتراءى له ما ترى.

كاتب أردني.

(على ظهر ناقته حمل الحكيمين، وشيعهما إلى مثواهما الأخير، دفنهما في قبر واحد، وجعل لهما شاهداً واحداً، ونثر على قبريهما أوراق الزنزلخت الفائحة برائحة الموت).

إنها رابعة النهار.

وقف الحكيمان على التلة وكانت البئر المعطلة خلفهما، ناقة وضحاء هي التي حملت ثالث الحكماء على ظهرها، وهنا فوق وهن، بنات آوى فرّت من المكان، بركت الناقة بجانب البئر، كان لها رائحة العطش الأجدب، بلغ العطش بالناقة منتهاه، بعد أن عبرت مفازات تهبّ فيها رياح رمادية، رمالها تنطق بوجوم أملس، سرابات تتكوم كأنها ناطحات من غبار، عظام لفقاريات عفى عليها الزمن، تتناثر هنا وهناك، أزاميل من الجرانيت مغروسة في بطن هيكل عظمي ربما لديناصور منقرض، أنياب من العاج مسننة بحوافها السفلية، وأشواك صبارية تبدو نتوءاتها الواخزة.

قال الشاعر الجوال:

(هو شاعر أعمى، كان جوالاً بين القرى، يروي ما حل بالقرية، حتى بلغ أمره كبير القرى، فانتهى أمره، عوداً من السنديان على رأسه قطعة لحم حمراء، هي لسانه).

ها هنا وطن الغرباء وقافية الريح

مشبوحون فوق غصون الليل الأعمى

وخطانا تطوي الفيافي

وترجو الخلاص

صاحب العين المفقوءة

انتضى سيفه البربري يطاردنا

كالصعاليك

منتظراً دمنا يحتسيه على مهل

صدّق الراجفون

إنا أبناء زنى

نوقظ الفتنة من فردوس النوم

فعليه بنا

لا بد إذن من عشاء أخير

يستوقد أرواحنا من جذوتها

موتنا قادم

لا مناص

لا مناص

كان أهل القرية ينظرون لهؤلاء الحكماء بعين الريبة، وكانوا يتساءلون فيما بينهم، من أين أتوا؟ هل سيقيمون هنا أم سيرحلون ذات شروق؟ لو خرجنا إليهم وطردناهم من قريتنا، هل ستفيض البئر المعطلة وتنعم القرية، بأهلها ودوابها، بما حرموا منه منذ سبع عجاف؟

وكان هدوء يسبق نفرتهم إلى التلة التي تتوسطها البئر، قوس من أشجار السرو الباسقة تمتد في الطرف الشرقي للتلة، كان كبراء القرية في مقدمتهم، طلبوا من الحكماء الرحيل عن البئر، فهي جدباء... جدباء، يكفيهم من اللعنات النازلات عليهم، حتى تأتيهم لعنة هؤلاء الحكماء.

قال لهم الحكماء:

- طغى صاحب الأمر فهربنا بجلودنا.

لكن أهل القرية أمهلوهم ليرحلوا عن قريتهم يوماً وليلة، فليسوا -وهذا القحط أنشب مخالبه في وجوههم – بقادرين على النجاة من غضب كبيرهم، الذي إذا غضب، ألف سيف غضب معه، ولا يدرون لم غضب.

جلس الحكماء وأمرهم شورى بينهم، فأزمعوا على البقاء، فقد استبدّ بهم النوى عن ديارهم، ولا طاقة لهم على مقارعة الأسفار وجَوْب القفار وخوض من المهلكات كلّ غمار، وما رأوه من شرر يتقادح من عيون أهل القرية، ستخمد جذوته ولو بعد حين.

قالوا:

- سنقيم حول هذه البئر...!

لم يطق أهل القرية مع الحكماء صبراً، أرادوا أن يكنسوهم من القرية، فلو علم الكبير بمقامهم بين ظهرانيهم، لزادهم جوعاً وذلاً، فأرسلوا البرقان إليهم، كان مجنون قريتهم، يرتدي عباءة ممزقة كأنها شرابيش خرج، حول عنقه مخنقة من قماش معصفرة، تتدلى منها سبحة بثلاثة أحجار ملساء مصبوغة بالدم، وفي يده سيف من خشب.

(كانت الأحجار الثلاثة ترمز إلى زوجته وطفليه، فقد قتلوا على يد جماعة من اللصوص، ثلاثة كانوا، غاروا على القرية فقتلوا ما قتلوا من رجالها ونسائها وأطفالها، ونهبوا ما نهبوا من إبلها وخيلها وماعزها، أصيب البرقان، وكان ممن يشار لهم بالبنان، بالحكمة والموعظة الحسنة، بلوثة في عقله، أسلمته إلى ما آل إليه أمره، من جنون مستفحل).

ليلة البارحة قال له أهل القرية:

- اللصوص الثلاثة أقاموا حول البئر !...

-...........

- ذو العين السائلة زعيمهم.

-...........

- عليك بهم، سيقتلون زوجتك وطفليك مرة أخرى.

-.........

قبّل البرقان الأحجار الثلاثة، وعلى جناح الريح طار إلى البئر، كان سيفه الخشبي يقارع به الهواء، فيما توارى أهل القرية خلف آكام الأشجار، يتولاهم صمت أرعن.

على حافة البئر جلس الحكماء، منذ سبع عجاف غاض فيها الماء، وغاضت الحياة في القرية برمتها، صار أهل القرية يأتون بالماء على ظهور حميرهم من القرى المجاورة، باعوا دوابهم التي التحفت التراب لهزالها بثمن بخس، كالعبيد عند كبير القرى سلخوا نهاراتهم المغموسات بالذل، فلم يعطهم من مخازن الغلال المكدسة بالقمح والشعير إلا ما يقيم أودهم، عذراوات قريتهم قبّلن قدمي الكبير مراراً، لعله يخشى، لكنه أبى واستكبر قائلاً:

- إن خرجت الناقة من الصخر، أعطيتكم من فضل غلالي...!

نصح الحكماء كبير القرى أن يفتح مخازن الغلال لهم، فلمّا وقفوا بين يديه، اشرأبّ عنقه نحوهم، وارتداه غضب عربيد، خلع خاتم الكهرمان من يده ووضعه في جيبه اليسرى.

(كان الكبير إذا خلع خاتمه من يده، تحسس القوم أقدامهم فهم في أغلالهم راسفون، وإن وضعه في جيبه اليمنى تحسسّ القوم مؤخراتهم فهم إلى «الخوازيق» مآلهم، وإن وضعه في جيبه اليسرى فهما أمران لا ثالث لهما، موت

متمرئم في أجسادهم بين هزيعين، الهزيع الأول نداء ما كان بعيداً، السياف الرابض بالباب كأسد حصرته موالغة الدماء، والثاني أفعى رذاذها يفضي إلى قيلولة الموت).

قال الكبير لهم مزبداً:

– الأفعى بيني وبينكم...!

فلما ألقاها عليهم، لبثوا في أماكنهم، فلم يصبحوا في سلالة الغائبين، ولم يرقّش الموت أرواحهم برذاذها اللعين، فتراءت لهم كعصا تتلوى على الثرى، فانكمش الكبير على نفسه، وشعر أنّ طوفان من الخزي يغمره.

لوّح برقان بالسيف الخشبي عالياً، ثم ما لبث أن رماه على الأرض، لاذعة هي الكلمات المنسلات من أفواههم، ماذا يفعل هذا المجنون؟ هل ردّ إليه عقله؟ رفع برقان يديه إلى السماء ودعا حتى فاضت عيناه بالدموع.

وأمطرت السماء.

مدراراً كان مطرها، حتى سالت الأبطح والوهاد.

رمى برقان سيفه الخشبي

عارياً أصبح

رقص كالجندب تحت المطر

وصاح

مطر

مطر

مطر

رأى الحكيم الأول البئر وهي تفيض بالماء، رفع يديه شكراً لواهب النعم، فقد استطال البلاء في هذه القرية وها هي السماء تجود ببركاتها الطيبات، ثمة قرمية لشجرة بلوط، جلس عليها زافراً آهاته، فلم تتحقق نبوءة الراوي في أن هذه القرمية سترتطم بجمجمته فتخضبه الدماء.

الحكيم الثاني نظر إلى قدميه المبللتين بالمطر، حولهما كانت تلتف أفعى ميتة، لا حول لها ولا قوة، وجعل يرقص مبتهجاً، فلم تتحقق نبوءة الراوي في أن هذه الأفعى ستلدغه بين فخذيه وينفلش الزبد المؤار من بين شفتيه المشرومتين.

أما الحكيم الثالث فقد ركب ناقته ويممّ غرباً، فيما سار الحكيمان في إثره، فلم تتحقق نبوءة الراوي في أن هذا الحكيم سيحمل هذين الحكيمين على ظهر ناقته ويشيعهما إلى مثواهما الأخير.

(كالجندب ظلّ برقان يرقص، الحكماء تواروا خلف الجبال، فيما انكفأ الراوي على نبوءاته يعيد كتابتها مرة أخرى، لكنها سرعان ما تسربت من مخطوطه، كما يتسرب الرمل الناعم بين المنفرجات من الأصابع، فتطايرت غباراً في الهواء، فأقعى الراوي على مؤخرته، حتى غمرته الرمال...!).

قصـــة

أشجار هيرمان هيسه

تيسير نظمي

4 أيلـول 2012

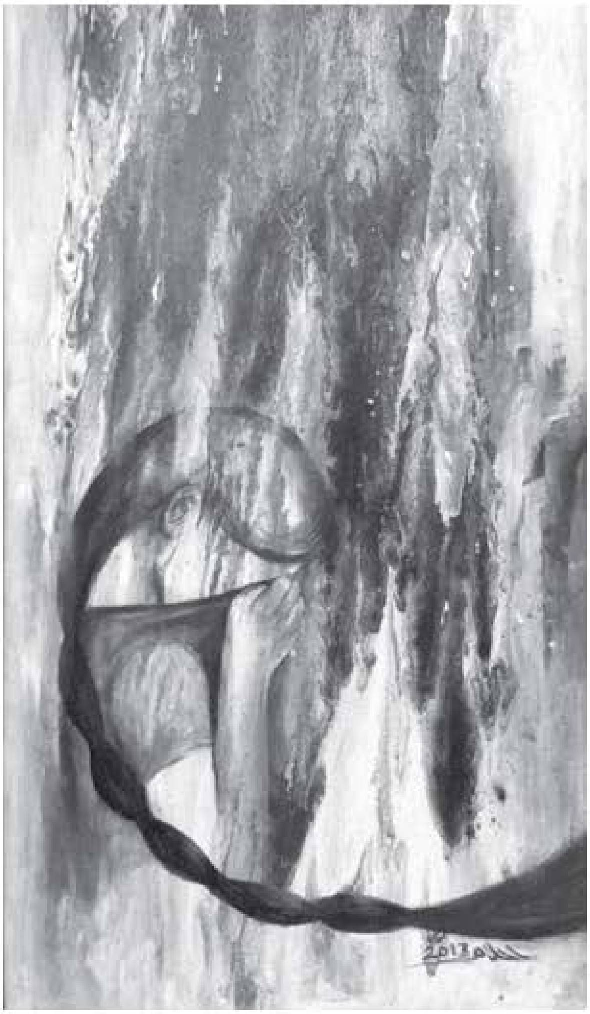
كثر هم الذين أشاروا الليلة بأيديهم لي بالتحية، هززت رأسي للبعض ولوحت بيدي لبعضهم الآخر، غير مستغرب تحياتهم المفاجئة قبل بداية المسرحية، في مسرح دائري، ليس لأنهم مشتاقين لي أو يفتقدونني، بل: أولا، لأنني تكاسلت بصحبة السيدة الجميلة أن أتقدم الصفوف الأمامية التي هجرها كبار الضيوف والسفراء والفنانين الكبار والنجوم، فأقعيت حيث هي اختارت مكاناً علوياً يشرف على الجميع بحيث ترى أيّ سيدة جميلة وقع تأثيرها عندما تجلس قرب رجل معروف، أو مثير للاهتمام وفضول النساء وأسئلتهن الدائمة: منذ متى يعرفها؟ هل بينهما علاقة؟ أين صديقته القديمة؟ أين صديقها القديم؟ هل ستتطور العلاقة بينهما؟ شعرها جميل ولكن فستانها عادي غير مثير هذه الليلة؟ قميصه جديد و أنيق ومزاجه الليلة متعكر.. كنت أعرف هذه الحقيقة، وثانياً وثالثاً من الأسباب، وربما هي أيضاً بجانبي تعرفها، وتحب أن نتبادل عن قرب الحديث، وربما الهمس بحيث تلامس خصلات شعرها وجهي، وبحيث تقترب أنفاسي من حلمة أذنها كي لا يسمعنا أحد ممن هم خلفنا أو ممن هم بجوارنا. كنت متأكداً أن الأمر الذي يعنيهم ليس بالضرورة يعنيني، فكم من الصديقات جالست أو جاملت وربما أطريت وانتهينا إلى ما يشبه النسيان. تحياتهم لم تكن لي تماماً، وإلا لماذا لم أتلق أيّ تحية الليلة من أنثى؟ حتى بعض من أعرف منهن كن عابسات قليلاً عندما جال بهنّ بصري دون أن نتبادل الابتسامات، لا شيء جديد في المسرحية، انتهى العرض ففوجئت بمن تجالسني عن قرب تنهض وتصفق، نعم تصفق بحرارة لعرض ساذج وغاية في السطحية لم يستدع نهوضي عن المقعد. هذا الفارق الأول بيننا والذي لو أدركه رتل المحيين لي، لما وجّه بعضهم التحية. لا جديد في حياتي ومن الصعب أن يكون هنالك جديد لكثرة ما افتقدت ممن جالستهن، وكن يجلسن قربي، و كلانا يحس بالزهو والنشوة لتلك المجالسة التي تفصح عن حب أو مشروع حب أو علاقة يتوّجها الحب المشهر على الناس، لمجرد رغبة الطرفين في اشهاره، ومتعة أن يتحدث عن أحدكما الناس

كاتب أردني.

أكثر مما يناقشون المسرحية. لا شيء عاد يثير انتباهي، لا من أجالسهم أو أرد لهم التحية، ولا الموضوع المسطح أمامي على الخشبة والذي يتحفتل حوله المخرج والممثلون. لكن ما اكتشفته الليلة فاق توقعاتي، فتساءلت: عندما تكون المرأة ورقة خضراء من ورق الشجر، أو غصناً تتدلى من صدره الفاكهة، أو كزهر اللوز مزدانة بها الشجرة.. وعلى كثرة من عرفت من ورق الشجر والثمر و الأجاص الشهي وتين الشفتين المحلى بالعسل.. لماذا الليلة تحديداً غدوت شجراً عارياً من الورق في خريف هيرمان هيسه؟ وهل ينتظر الشجر الموت بلا رهبة من مناشير وسواطير التجار و الحطابين؟ وأي مشروع أعد به اليوم؟ غرفة نوم فاخرة، وأثاث مكتبي، لحاملة بيت وعرس وليلة من الشهوة العابرة؟ لم أدرك فداحة وجه الشبه بيني وبين هيرمان والشجرة الخريفية إلا عندما تذكرت كيف انهارت الزيتونة الرومية التي أمام بيتنا في سيلة الظهر، وكيف لم يعد حول منزلنا توت أو تين أو كرز أو مشمش أو حتى صبار. وخلال غيبوبتي نظرت حولي لمن كانت تجالسني بسعادة غامرة، فإذا بها لم تعد قربي، ولا أنا انتبهت متى غادرت دوني متسللة خارج المسرح.

عمان - 4 أيلول 2012

موات على شرفة رابطة الكتاب في الرابعة من بعد ظهر اللويبدة، لا رغبة بالموت تماماً ولا رغبة بالحياة. لا نساء حقيقيات يصلنك لا من الحاضر ولا من الماضي، فكل المحفزات تموت سريعاً في هذه البلاد التي يتحدث تسعون بالمئة ممن يقطنونها بالمال والرواتب والأعمال ورجال الأعمال. تصطف سيارات فارهة ومركونة أخرى، ولا يمر بالشارع سوى العابرين في زمن عابر. ليسوا بمسلمين وليسوا بيهود وربما ليسوا بمسيحيين تماماً، هم العابرون، وتستطيع أن تقول إنهم "غوييم" من نوع خاص: يهود وعرب وغوييم في الوقت نفسه، فليس ثمة فواصل بين جوهر الأشياء يمكن أن تلحظها، سوى من نوع السيارات المتباين شكلاً، وتداخل الأشياء والصفات مثل تداخل فئات العملة في محافظ الأثرياء، أو مثل فوارق التسريحات النسائية لامرأة واحدة تتكرر دوماً في أشكال وأزياء مختلفة.



لوحة للفنانة أحلام أحمد حميدان

قصائد للشاعرة الهندية كمالا ثريا

ترجمها عن الإنجليزية: نزار سرطاوي



1. كلمات

في كل مكان من حولي كلمات كلمات كلمات،

تنمو على جسدي مثل أوراق الشجر،

لا يبدو أبداً أنها تتوقف عن نُمُوّها البطيء من أعماقي...

لكنني أقول لنفسي إن الكلمات تسبب الضيق،

حذارِ منها،

يمكن أن تكون أشياء كثيرة،

هوّةً ينبغي على الأقدام أن تتوقف كي تراها،

بحراً موجاته تشل الحركة،

انفجاراً من الهواء الحارق،

مديةً ترغبُ في أن تحز رقاب أفضل أصدقائك...

الكلمات تسبب الضيق،

لكنها تنمو على جسدي كما تنمو الأوراق على الشجرة،

لا يبدو أبداً أنها تتوقف عن الزحف

من صمتٍ يكمن في مكان سحيق في أعماقي...

2. رقصة الخصيان

كان القيظ شديداً، بالغ الشدة، قبل أن يأتي الخصيان

◄ كاتب ومترجم أردني

ليرقصوا،

التنانير الواسعة تدور وتدور،

الصنوج تتصادم معاً ببراعة،

والخلاخيل تجلجل وتجلجل وتجلجل...

تحت شجرة الكَلمور النارية،

والضفائر الطويلة تتطاير،

والبريق يومض في العيون السوداء،

رقصوا ورقصوا،

آه رقصوا حتى سالت دماؤهم...

كانت على خدودهم وشوم خضراء،

وفي شعورهم أزهار الياسمين،

بعضهم سُمر وبعضهم شُقر.

أصواتهم خشنة وأغانيهم حزينة،

غنّوا عن عشاق طواهم الموت وأطفال لم يولدوا...

بعضهم كانوا يقرعون طبولهم،

وآخرون يلطمون صدورهم الحزينة

وينوحون، ويتوجعون في نشوة جوفاء.

كانت أطرافهم ناحلةً جافةً

كأنها عيدان من محارق الجنازات، لم تحترق تماماً،

الجفاف والتعفن كان بادياً على كل واحدٍ منهم.

حتى الغربان فوق الأشجار خلدت إلى الصمت،

والأطفال اتسعت حدقاتهم،

لكن الجميع كانوا يشاهدون تشنجات تلك المخلوقات المسكينة

ثم دوّت فرقعة في السماء،

جاء الرعد والبرق والمطر،

مطر خفيف

تفوح منه رائحة غبار العِليّات وبول السحالي والفئران...

3. بيت جدتي

هنالك بيت هو الآن بعيد عني،

كنت فيه ذات يوم أحظى بالمحبة...

فارقت تلك المرأة الحياة،

انكفأ البيت إلى الصمت،

راحت الثعابين تتنقل ما بين الكتب،

كنت آنذاك صغيرةً على القراءة،

وأصبح دمي بارداً كالقمر

لَكَم أفكر في أن أمضي إلى هناك،

لأحدّق من خلال عيون النوافذ العمياء

أو لمجرد أن أصغي إلى الهواء المتجمد،

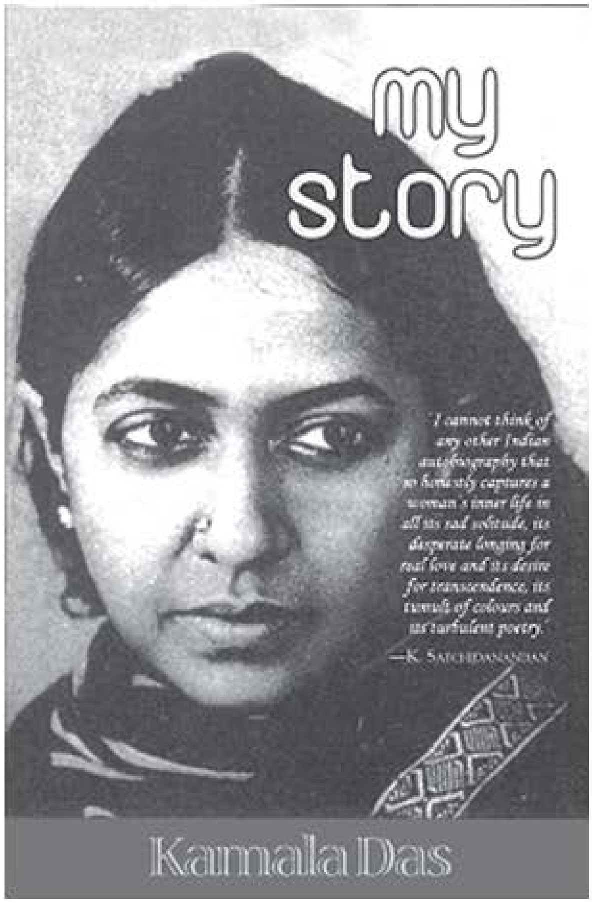
أو أن آخذ في غمرة يأسي العاصف مقدار ذراعٍ من الظُلمة

أحمله إلى هنا

ليقبع خلف باب حجرة نومي مثل كلب مكتئب...

لا يمكن لك أن تصدق، يا عزيزي،

أنني كنت أسكن بيتاً كهذا



وأنني كنت أعتز به وأحبه...

أنا التي ضللت طريقي،

واليوم أتسول على أبواب الغرباء لعلّي أحظى بالمحبة،

على الأقل من خلال قطع نقدية صغيرة؟

4. المطر

تركنا ذلك البيت القديم البائس

حين مات كلبي هناك،

بعد الدفن، بعد ان أزهرت الوردة مرتين،

اقتلعناها من جذورها ونقلناها مع كتبنا وملابسنا وكراسينا على عجل.

الآن نعيش في بيت جديد،

الماء لا يتسرب من السطح،

ولكن حين تمطر هنا،

أرى المطر يغمر ذلك البيت الخاوي،

أسمعه ينهمر هناك حيث يرقد كلبي الصغير،

وحيداً...

5. الشتاء

فاحت منه رائحة الأمطار الجديدة وفسائل النبات الغضّة

دفوءٌ كان دفءَ الأرض إذ تتلمس باحثةً عن الجذور...

قلت في نفسي،

حتى روحي لا بد أن ترسل بجذورها إلى مكان ما

ولقد عشقت جسده بلا خجل،

في أمسيات الشتاء حين كانت الرياح الباردة

تطلق ضحكاتها الخافتة خلف زجاج النافذة البيضاء.

6. عقوبة في روضة أطفال

اليوم أمتلكُ العالم أكثر قليلاً مما مضى.

لا حاجةَ لأن أذكر الألم

الذي سببته لي امرأة ترتدي فستاناً أزرق،

تصفعني بكلمات أشبه بالقدور والمقالي،

لتهدر ذلك اليوم الحلو الهادئ

«لِمَ لا تنضمّين إلى الآخرين؟

يا لكِ من طفلةٍ غريبة الأطوار!»

على العشب جلس زملائي وزميلاتي في مجموعات

يحتسون عصير قصب السكر،

التفتوا إليَّ وراحوا يضحكون:

الأطفال أمرهم عجيب،

يضحكون ابتهاجاً بدموع الآخرين،

دفنتُ وجهي في السياج النباتي الدافئ بحرارة الشمس

وتنشّقتُ رائحةَ الزهور والألم.

الكلمات الآن مكتومة،

الوجوه الضاحكة مجرد صور ضبابية،

السنون مرّت على عَجل،

لم تتوقف إلا لبرهة

في محطات أثيرة

ثم مضت في طريقها كاسفة البال،

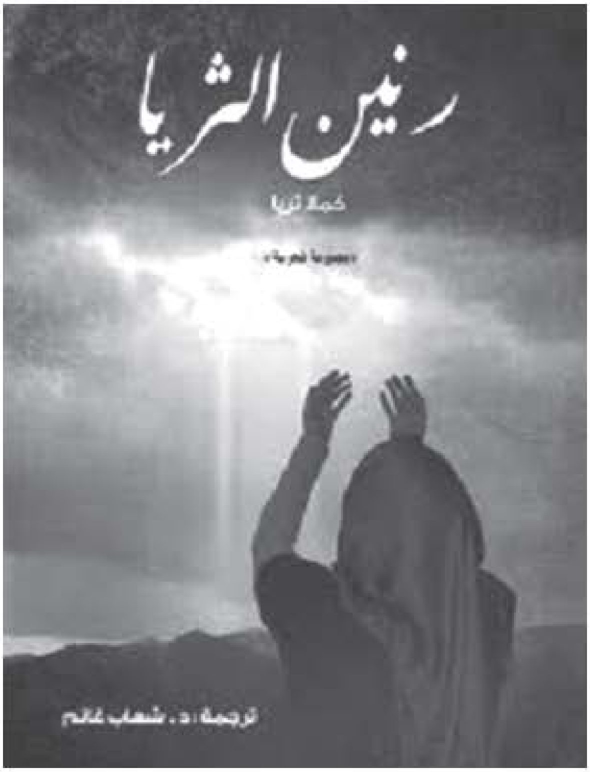
لقد عثرتُ نفسي على سكينة الكبار،

لا حاجة لأن أذكر يوم النزهة ذاك

حين استلقيت مختبئةً بجانب السياج النباتي

لأشاهد الشمس البيضاء كالفولاذ

تقف وحيدةً في السماء.



المصدر

http://www.poemhunter.com/kamala-das/poems/

نبذة عن حياتها (مختصرة):

كمالا ثريا (1934 – 2009) شاعرة وروائية هندية من ولاية كيرلا، كتبت باللغتين الإنجليزية والمالايالامية. اشتهرت بقصائدها التي باحت فيها ببعض جوانب حياتها الشخصية. كانت تدين بالهندوسية، ثم اعتنقت الإسلام في عام 1999، وكانت تعرف باسم كمالا داس فاتخذت اسم كمالا ثريا، وهو الاسم الذي اشتهرت به منذ ذلك الحين. أصدرت العديد من الدواوين الشعرية والروايات والقصص القصيرة، لعل أشهرها سيرتها الذاتية قصتي (1974) وديوانها يا الله (1999)، الذي نقله الشاعر والمترجم الإماراتي الدكتور شهاب غانم إلى العربية تحت عنوان رنين الثريا.

افتــراض عــود ثقـــاب

قصـــة : ستيفن ليكوك*

ترجمة : حسام حسني بدار

قد تظنّ أنّ افتراض عود ثقاب وأنت سائر في الشارع أمر يسير. لكن أيّ رجل حاول ذلك مرة سيؤكد لك أنّ الأمر ليس كذلك. وأنا من جهتي سوف أؤيده من واقع تجربة شخصية لي بهذا الشأن.

كنت أقف في ركن الشارع وبيدي سيجار أودّ إشعاله، ولم يكن لديّ ثقاب. انتظرت وانتظرت.. إلى أن رأيت رجلاً محترماً عاديّ المظهر يسير باتجاهي.

- عفواً يا سيدي! هل تتكرم بإقراضي عود ثقاب؟

- عود ثقاب؟! بالتأكيد.

قال الرجل وهو يفكّ أزرار معطفه ويضع يده في الجيب الداخلي لصداره.

«أنا متأكد أنّ معي عود ثقاب". تابع كلامه: «وإنني أكاد أقسم أنه في الجيب السفلي – أو، رويدك قليلاً، ربما في الجيب العلوي... فقط تحلى ببعض الصبر إلى أن أضع هذه الأغراض التي أحملها على رصيف المشاة".

«لا تزعج نفسك". قلت مرتبكا. «ألأمر ليس بهذه الأهمية".

- لايوجد إزعاج من أي نوع. سأعثرعلى عود الثقاب خلال دقيقة. لا بدّ أنّ لديّ واحداً هنا أو هناك.

كان ينبش جيوبه المختلفة بأصابعه، وهو يقول هذا الكلام، ليعود ويتابع: «لكن، كما ترى، قد لا أكون مرتدياً الصدار الذي عادة ما.. ".

لاحظت أنّ الرجل بدأ يزداد اهتياجاً بشأن هذ المسألة، فقلت محاولاً تهدئته: «حسناً! إذا لم يكن هذا الصدار هو الذي عادة ما... فالأمر لا يستحق العناء".

«انتظر برهة.. انتظر برهة»، قال الرجل. «أنا متأكد أنني أحتفظ بعود ثقاب ما في جيب ما من هذه الجيوب. أظن أنه سيكون في الجيب الذي أحتفظ فيه بساعتي... إنه ليس هناك. انتظر حتى أجرّب جيوب معطفي... فقط إذا كان ذلك الخياط الغافل ماهراً بما فيه الكفاية ليصنع جيوباً يمكن الوصول إليها!».

* كاتب ومترجم أردني.

أصبح الرجل منهمكاً بالكامل تقريباً. لقد رمى بعصاه التي يتوكأ عليها أثناء المشي على قارعة الرصيف، وبدأ يبحث في جيوبه بطريقة مستعرة. «هذه الفوضى سببها ولاشك ابني الصغير»، همس لنفسه. «إنه كثيراً ما يعبث بجيوبي. إنني تواق لأن أدفئ وجهه ببعض الصفعات الساخنة عندما أعود إلى البيت». ثم التفت إليّ وقال: «أراهنك أنّ عود الثقاب في جيبي الخلفي، فهلا أمسكت بذيل معطفي مرفوعاً للحظات حتى..».

«لا، لا»، قلت محتجاً، «لاتكبْد نفسك كل هذا العناء. المسألة ليست بذات أهمية». وتابعت: «أنا واثق أنك لست مضطراً لأن تخلع معطفك في هذا البرد القارس، وأن ترمي برسائلك وأغراضك على الثلج على هذا النحو، وأن تمزّق جيوبك من أساسها». توقفت برهة ثم عاودت كلامي: «أرجوك بشدة ألا تطأ معطفك وألا تدوس بقدميك على أغراضك المبعثرة. إنني والله أكره أن أسمعك تشتم ابنك الصغير بتلهف. أستحلفك بالله ألا تمزق ملابسك بهذه القسوة».

وفجأة.. صدرت عن الرجل رنة ابتهاج، وسحب يده من داخل ما تبقى من بطانة معطفه ليصرخ بانتصار: «لقد أمسكت به أخيراً». ولما اقترب من الضوء الذي ينير الشارع وجد أنّ ما يحمله هو.. عودٌ لتنظيف الأسنان.

لم أنتظر لأرى ردة فعل محدثي، بل أسرعت مولّياً الأدبار.


لوحة للفنانة أحلام أحمد حميدان

---

* ستيفن ليكوك: كاتب كندي توفي عام 1944، وهو من أشهر كتّاب القصة الانجليزية القصيرة، عنوان هذه القصة الأصلي هو Borrowing a Match. وقد نشرت في موقع:

castroller.com/Podcasts/ClassicShortStories.

تلك البقعة

قصة: Jack London*

ترجمة: سمير أحمد الشريف

لم يعد «ستيفن ماكايي» بعد الآن يعني لي شيئاً، كنت أحبه مثل أخ، لو قابلته ثانية، سيكون لي معه تصرف آخر.

أتساءل: كيف يمكن لرجل مثل«ستيفن»، شاركني طعامي وغطائي وسافر معي، أن يفعل ذلك؟

كنت أنظر إليه كإنسان منصف طيب القلب، لا يعرف الحقد، لكنني بعدما عرفته عن قرب، صرت لا أثق بأحد.

اعتنيتُ به عناية الأخ عندما أصابته حمّى التيفوئيد، وواجهتُ معه الجوع والحرمان عندما خيمنا قرب منابع «ستيوارت»؛ وأنقذني من الموت في نهر «ليتل سلمون»، لكنني الآن، بعد الذي عشناه وعايشناه معاً، أدرك كم هو حقير.

كنا قد قررنا الذهاب إلى «كلوندايك»بحثاً عن الذهب في خريف عام 1897، كان خروجنا متأخراً جداً، فقد تجمد ممر «تشيلكوت» قبل أن نتمكن من عبوره، واضطررنا لحمل أمتعتنا على ظهورنا جزءاً من الطريق.

اشترينا مجموعة من الكلاب وزلاجة كي نكمل الطريق. من بين هذه الكلاب كان واحداً يتلوّن جسده ببقعة سوداء، دفعنا ثمنه مئة وعشرة دولارات، كان ثمناً باهظاً، لكنه كان يتمتع بمجموعة من المزايا، كجماله ووزنه، لم يكن ينتمي لفصيلة معينة، كنا نجهل جنسه الأصلي، حيث جمع خصال أجناس كلاب كثيرة، فلونه خليط من مجموعة ألوان تتوسطها تلك البقعة السوداء كبيرة الحجم، وهو ما جعلنا نسميه (أبو بقعة سوداء).

كان كلباً قوياً وجميلاً، تحيطه هالة من قوة وذكاء، لكنني لم أره يفعل أيّ شيء يدل على القوة والذكاءغير السرقة التي برع فيها كثيراً، بل يتقن، ولدرجة متناهية، الابتعاد عن النظام والعودة للعمل في نهاية الدوام.

كان يتمتع بغريزة عجيبة في اكتشاف مخابئ الطعام، وبراعة في الزوغان من العمل، والتسلل بعيداً عن الأنظار، والعودة من جديد.

---

* كاتب ومترجم أردني.

لو أجبرتة على العمل لما حظيت منه بشيء، ستجده قد تحوّل إلى مجرد كتلة رجراجة تدمي القلب.

رحت أجهد نفسي لتفسير سلوكه الغريب، اكتشفت أن مرد ذلك ليس غباءه، وإنما اقتناعه بأن العمل يحط من كرامته.

هذه التحليلات قادتني للشك أنه ربما قد يكون على حق، لعله توصل بعد تفكير لنتيجة أن التملق سيكون أهون عليه من مزاولة أي عمل. حتى أكون منصفاً، أعتقد بأنه كان مؤهلاً للوصول إلى نتيجة كهذه نظراً لذكائة الكبير. لو كان هذا التحليل صادقاً، فليس من الغريب أن يتوصل كلب مثله إلى هذه النتيجة، وهي تفضيل التملق على العمل.

حدّقتُ مرّة في عينيه، أصابتني رجفة، شعرتُ بقشعريرة تسري في عمودي الفقري، أيّ ذكاء يشع من عينيه!

كيف أصف ما رأيت؟

حدّقتُ بعينيه، أحسستُ أنني أحدّق بروح كائن بشريّ؛ أرعبني ما رأيت. أعادني لجميع ما قرأته عن تناسخ الأرواح. شعرت بوجود شيء كبير يتحرك داخل عينيه، أشبه برسالة، رسالة كبيرة لم يستطع فهمي المحدود فك رموزها. لا تظنوا أني رجل يخرّف بغير المعقول، متأكد مما أقول، من أني رأيت في عينيه رسالة تحيّرني.

كان شيء كالنور، لكنه لم يكن نوراً، داخلني الشك بأن الذي لمحته داخل عينيه لم يكن يتحرك.

كان تعبيراً ما- تعبيراً ولّد لديّ إحساساً ما. المسألة أكبر من مجرد تعبير.. كان تعبيراً من نوع خاص، جعلني أحس بوجود صلة قرابة تربطني به.

لا أقصد قرابة بالمعنى الذي يتبادر إلى الذهن، بل قرابة من ينظر إليك بعينين لاتشبهان عينا كلب، عينان مفعمتان بالتحدي والندّية.

لست وحدي، تكرر الأمر مع «ستيف» الذي شعر بمثل ما شعرت.

حاولت مرة قتل ذلك الكلب،، اقتدته إلى الغابة. سار ببطء وتردد، توقفت في مكان مناسب ووضعت قدمي على الحبل وسحبت مسدسي. لم يفعل شيئاً سوى الجلوس على الأرض والنظر في عينيّ بكل هدوء. لم يكن يتوسّل. شاهدتُ في عينيه أشياء كثيرة، تلك الأشياء تغلبت عليّ وجعلتني أحجم عن تنفيذ ما قررت، شعرت أني مقبل على قتل إنسان. تسلل الخوف إلى نفسي، اضطربت معدتي، جلستُ على الأرض، لم أتوقف عن النظر إليه، كنت على وشك الجنون، ألقيت بالمسدس وهرولت عائداً مذعوراً.

شاهدني «ستيف»، أخذ يضحك، بعد أسبوع، اقتاد «الكلب» إلى الغابة نفسها، لم يتمكن من تحقيق المهمة، عاد وحيداً إلى المخيم، وعاد الكلب بعده.

لم يكن يكره العمل فقط، كان يرفض أن يُسرج إلى الزلاجة.

حاول «ستيف» إستخدام اللين معه، لم يتصرف كبقية الكلاب، أخذ يرتعد ويترنح، ورفض التحرك، اغتاظ» ستيف» وقرعه بالسوط، فلم يتحرك على الإطلاق، مكتفياً بالنباح، قرعه «ستيف» مرة ثانية،،فبدأ يعوي، تملك «ستيف» غضب جنونيّ وبدأ بجلده بعنف جعلني أهرول خارج الخيمة لمنعه.

كان «ستيف» مغتاظاً، وأجابني بكلام قاس، بدأنا نتلاسن، رمى سوطه في الثلج غاضباً وتركني مع الكلب. أخذت السوط وتوجهت إلى «سبوت»، أخذ يرتجف خوفاً.

مع أول ضربة تعالى عواؤه الحزين.

في اليوم التالي، وجدتة ممدداً في الثلج، أسرجت بقية الكلاب، سحبته معي، إنقلب على ظهره، وراح يحرك قوائمه في الهواء، ويعوي. عاد «ستيف» ضاحكاً. اعتذرت عما بدر مني.

فشلنا في تشغيل «سبوت»، الذي لم يكن يعرف غير الأكل. لم يكن الحصول على الطعام صعباً بالنسبة له، كان يسرق اللحم في الصباح الباكر، بتنا نتناول الفطور دون لحم، لم يكن الفطور شيئاً ذا بال لأنه كان مجرد البقايا التي تعافها نفسه، كان سارقاً عادلاً، لم يكن يسرق منا فقط، كان الطعام شغله الشاغل، تراه دائب الحركة، لا يستقر، بحثاً عن الطعام. الهاجس الطعامي يدفعه للإغارة على الجميع، لم يسلم منه أي مخيم من المخيمات المحيطة. كلفتنا تلك الغارات الطعامية الكثير، لأن سكان المخيمات الأخرى التي كان «سبوت» يسرق منها كانوا يأتون الينا ويطالبوننا بتسديد فاتورة سرقاته، وهم محقون في ذلك، حسب القانون السائد في هذه الأصقاع والذي يتفق عليه الجميع؛ كان ذلك يكلفنا الكثير؛ كان «سبوت» مقاتلاً شرساً، لكنه كان يمقت العمل، كان متسيداً على القطيع بأكمله؛ يقود بقية أفراد القطيع، ويخيفهم، ولا يسلم أحد من أنيابة الحادة.

كان كلباً وسيماً، ساعدتنا وسامتة على بيعه لسرية شرطة الخيالة بمبلغ خمسة وسبعين دولاراً..مرت فترة كدنا ننساه، استيقظنا بعد أسبوع على صوت قتال شرس بين الكلاب، لم نسمع بمثله. هرعنا خارجاً، شاهدناه يقوم بإعادة تنظيم الفريق بكل حزم.

سببت لنا عودته مزيداً من الغم، تناولنا فطورنا بقلوب مثقلة،؛ ابتهجنا بعد ساعتين عندما تمكنا من بيعة ثانية إلى ساعي البريد، كان متوجهاً إلى «داوسن» لنقل بعض الرسائل. لم يتأخر هذه المرة كثيراً، عاد بعد ثلاثة أيام، احتفلنا به.

أمضينا فصلي الشتاء والربيع في هذا المكان، قمنا بنقل أمتعتنا عبر المضيق، وأمتعة بعض المسافرين؛ وربحنا بعض المال بسبب «سبوت».

كان لا بد من التخلص منه... لم نكن قادرين على إهدائه لأحد، مثل هذا الفعل سيثير الشكوك، اكتفينا ببيعه لأنه كان جميلاً.

أشرف الشتاء على النهاية، بدأ جليد البحيرات بالذوبان، وضعنا أمتعتنا في قارب بحيرة «ليك بينيت»، توجهنا إلى «دوسن» مع فريق جيد من الكلاب.

كان «سبوت» معنا، يستحيل التخلص منه؛ ليته ترك الرحلة تسير بسلام، أخذ يتشاجر مع بقية الكلاب.

في اليوم التالي قال «ستيف»: دعنا نلقي به على ساحل الجزيرة.

فعلنا ذلك عند تقاطع «كاريبو»، قفز كلبان آخران وتبعاه، بحثنا عنهما دون جدوى، اختفيا دون أن يتركا أثراً، شعرنا بارتياح. اختفاؤهما كان ثمناً لتخلصنا من «سبوت»، شرعت و«ستيف» نغني لأول مرة منذ شهور. كنا سعيدين، وولت الأيام السود، وانتهى الكابوس.

ذات صباح، بعد ثلاثة أسابيع، كنا أنا و«ستيف» نقف على ضفة «داوسن»، لمحنا قارباً يقترب. جفل «ستيف» مطلقا صوتاً مزعجاً، شعرت بدهشة وأنا أشاهد «سبوت» يجلس منتصب الأذنين في مقدمة القارب.

قررنا التسلل بعيداً عن الضفة، كان ضابط يقف على مقربة، شاهدنا ننسل خائفين، فارتاب في أمرنا وقرر أن يكتشف الأمر. ظلّ يتعقبنا، إلى أن وصلنا أحد الحوانيت، فألقى القبض علينا.

بدأنا نشرح له القصة. طلب الضابط من شرطي أن يقوم بحراستنا ليتأكد من أقوالنا بالذهاب إلى القارب.

أطلقوا سراحنا، عدنا إلى كوخنا، فوجدنا «سبوت» ينتظرنا في المدخل.

كيف عرف أننا نسكن هناك؟ وكيف ميّز موضعنا من بين الأماكن التي يقطنها أربعون ألف إنسان في «داوسن »! كيف عرف كوخنا؟

أسقط في أيدينا، وتخلينا عن فكرة التخلص منه. ولم يعد بالإمكان بيعه مرة أخرى. عجزنا عن بيعه أو قتله. كان يتمتع بحياة مسحورة.

في خريف عام 1898 سافرنا بالقارب أنا و«ستيف» في نهر «يوكون» قبل أن يتجمد، متجهين إلى نهر «ستيوارت» مع مجموعة كلاب، عدا سبوت الذي ربطناه داخل الكوخ. وعندما وصلنا مصب نهر «إنديان» ليلاً، خيّمنا هناك، كانت ليلة سعيدة، أضحكني فيها «ستيف» كثيراً. لكنّ إعصاراً ضرب المخيم؛ ولم يكن ذاك غير اقتحام «سبوت» لمخيمنا وهجومه على الكلاب.

كيف تمكن من تحرير نفسه، وعبور نهر «كلوندايك»؟ كيف عرف أننا سافرنا على نهر «يوكون»؟

بدأنا نتطير منه. لقد أرهق أعصابنا.

واصلنا السفر حتى وصلنا إلى مصب «هندرسن كريك»، بعناه بكيسين من الطحين لكتيبة جنود، وصلتنا أخبار بأنّ الكتيبة ضلت طريقها، اختفت هي وجنودها وعتادها عن وجه الأرض.

أصبحت قصة إختفائها سراً غامضاً.

سافرت أنا و«ستيف» في أعالي نهر «ستيوارت». عاد «سبوت» بعد ستة أسابيع إلى المخيم، بعد أن تحوّل إلى هيكل عظمي، فكيف تم ذلك؟

نزداد قناعة، مع مرور الأيام، بعدم إمكانية التخلص منه.

حل الربيع، كان علينا انتظار ذوبان الجليد، تمكن منا الهزال والضعف، قررناً أن نقتات على الكلاب، على أن يكون «سبوت» أول من نأكل. لكنه تسلل قبل أن نلقي القبض عليه.

هل أحسّ أننا سنأكله؟

قضينا ليالٍ ننصب له الكمائن، لم يعد أبداً. أكلنا جميع الكلاب وبقي هو.

أتعلمون ما معنى ذوبان الجليد في نهر كبير؟ يعني تحوّل النهر إلى ملايين القطع الجليد ية المتحركة التي يرتطم بعضها ببعض.

في هذا الوقت بدأ «ستيوارت» بالذوبان، أخذ يهدر، شاهدنا «سبوت» في منتصف النهر قد علق محاولاً العبور ليصل الينا.

بدأتُ أنا و«ستيف» نركض ونصيح بابتهاج، نقذف قبعاتنا في الهواء. بهجتنا كبيرة، نعانق بعضنا، فرحتنا بمشاهدة نهاية «سبوت» تفوق الوصف. لم يكن لديه فرصة للنجاة من النهر.

بعد أن ذاب الجليد تماماً، ركبنا زورقاً منطلقين أسفل نهر«يوكون».

توقفنا في «داوسن»، لتناول الطعام وللاستجمام في الأكواخ عند مصب نهر «هندرسن كريك».

عندما وصلنا ضفة «داوسن» وجدنا «سبوت» يجلس بانتظارنا منتصب الأذنين، متحرك الذيل، تتربع على ملامحه ابتسامة عريضة، تعبيراً عن ترحيبه بنا.

في أيّ حيرة نحن؟

كيف تمكن من إنقاذ نفسه؟ كيف عرف بقدومنا؟

حيرني «سبوت»، وكلما عمقت التفكير في أمره، ازدادت حيرتي وقناعتي بوجود أشياء كثيرة يعجز العلم عن تفسيرها، ربما يشكل ظاهرة نفسية، أو حالة باطنية، ممزوجة بنسبة كبيرة من الثيوصوفية والغموض.

لقد حرمني من فرصة الثراء في «كلونديك»، كان بإمكاني أن أصبح مليونيراً، لولا تدخل «سبوت». دمّر أعصابي بعد سنتين كاملتين من الصبر، نفد صبري، كان ذلك في صيف عام 1899، حيث رحلت دون أن أخبر «ستيف». خرجت سراً، بعد أن رتّبت الأمر جيداً، تركت رسالة لـ«ستيف» مرفقة بعلبة من سم الفئران، وضّحت له طريقة الاستعمال.

لقد أرهقني «سبوت»، وأصبت بحالة عصبية جعلتني ألتفت إلى الوراء متوهماً سماع صوته خلفي. اندهشت، بعد عودتي، من السرعة التي استعدت بها عافيتي وصحتي بعد خلاصي منه. وعندما وصلت إلى سان فرنسيسكو استعدت عشرين رطلاً من وزني، ثم انطلقت إلى «أكلاند» بالعوامة، استعدت وزني القديم.

بعد مدة وصلتني رسالة من «ستيف»، بدا فيها متضايقاً ومعاتباً على تركي له وحده مع «سبوت». ذاكراً أنه قد استخدم سم الفئران حسب التعليمات، لكنه لم يأتِ بنتيجة.

مرّ عام عدت فيه إلى عملي، أتقدم وأزدهر، حتى أصبحتُ بديناً.

جاء «ستيف»، استغربت عدم قيامه بالبحث عني، رغم علمي بوصوله من خلال قراءتي لاسمه في قائمة ركاب القارب البخاري، مما أثار الشك في نفسي حول سبب قدومه، لم يدم شكي طويلاً، عرفت بالخبر اليقين صباحاً، عندما نهضت لأجد «سبوت» مربوطاً إلى عمود بوابة بيتي، وإلى جانبه بائع الحليب الذي كان يقف على مسافة منه.

ربطه «ستيف» ورحل إلى «سياتل». توقف وزني عن الصعود، وأجبرتني زوجتي على شراء طوق ورقعة اسم لـ«سبوت».

أبدى لها عرفانه بالجميل بقتله قطتها.

لايمكن التخلص من «سبوت»، سيظل معي حتى يرسلني الى القبر.

تدهورت شهيتي منذ وصولة، انتبهت زوجتي لذلك، كانت تقول بأني أبدو مرهقاً.

أغار ليلة أمس على قن دجاج جاري «مستر هاريغ»، جيراننا في الجانب الآخر تشاجروا مع زوجتي وغادروا الحي بسبب «سبوت». خاب ظني بـ«ستيفن ماكايي»، لأني لم أكن أملك أدنى فكرة عن كونه رجلاً حقيراً بهذا الشكل.

---

* كاتب أمريكي ولد عام 1876 وتوفي عام 1916. له رواية «ذئب البحر» و«القدم الحديدية» و«مارتي ايدن».

المصدر:

The literature Net Work

http://www.online-literature.com/poe/100/

مقــدمـة:

تيسير سبول: غيابٌ قاسٍ.. وجرحٌ لا يلتئم

لا يمكن، عبر صفحات هذا الملف اختزال حياة ثريّة، زاخرة، عاشها الأديب الأردني الراحل تيسير سبول، فهنالك الأعمال الأدبية، والتاريخ الشخصي والذكريات، وهنالك رواية تلك التجارب والأحداث التي ربما تكون قد أثّرت في كتاباته وانعكست في أعماله. لكننا نأمل أن نقدّم للقارئ إضاءات متنوّعة حول حياة وأدب تيسير سبول.

يستهلّ الدكتور سليمان الأزرعي مواد الملف بأيقونة «أنت منذ اليوم» التي تحمل في ملامحها ومضامينها الكثير ؛ فهي رواية أحد أبرز رموز الإبداع العربيّ، الشاعر والأديب الأردني تيسير سبول، وهي الرواية الأكثر شهرة بين الأعمال الروائية العربية التي صدرت في أعقاب هزيمة حزيران 1967، وهي، كما يرى الأزرعي، ناقوس الرواية الجديدة، حيث قررت الرواية الأردنية الخروج من إيقاعها التقليدي الباهت والرتيب، وراحت تخلق فضاءات جديدةً، إن على مستوى الشكل، أو على مستوى المضمون.

في هذا الملف شهادة كتبتها رفيقة درب تيسير سبول، السيدة الأديبة مي اليتيم، أضاءت عبرها جوانب هامّة من صورة تيسير الإنسان؛ شغفه بالموسيقى والفنّ، شغفه بالعلم والأدب، وأمنياته وآماله العظيمة، لترسّم لنا صورة شفيفة لإنسان ذكي مرهف مبدع ومسكون بهموم الأمّة وآمالها.

الدكتورة ميّ اليتيم اختتمت شهادتها بقولها: «هذه صورة تيسير الإنسان، صورة غير مكتملة، الغياب قاسٍ، والجرح غير قابل للالتئام».

كما جاد علينا المهندس عتبة، نجل تيسير شبول، بشهادة تزخر ببوح عميق في غاية الصدق والألم والجمال، كان الكشف فيها يتوازى ويتقاطع في محورين؛ محور تيسير سبول الأب االمبدع والإنسان المسكون بالعروبة، ومحور الطفل ابن السابعة الذي صدمه وهزه عميقاً ذلك الحدث المؤسف وغياب الأب، وانعكاسات ذلك على حياة «عتبة» وموقفه من أبيه في كل مرحلة من حياته.

يقول عتبة: «الآن فقط أستطيع الادعاء بأني تعلمت لا أن أسامح وأتفهم فقط... بل أن أقف احتراماً وإعجاباً... وإن بقي في النفس بعض اللوم... ليتك لم تتلف وتحرق بقية أعمالك...!».

في هذا الملف مادة كتبها الأديب الراحل غالب هلسا، بعنوان «الخروج من اللعبة»، نشرت في ملحق الرأي الثقافي- عمان 2000/12/22، وفي كتاب «غالب هلسا: دراسات نقدية» إعداد موفق محادين (2002)، وقد ارتأت هيئة تحرير مجلة أفكار إعادة نشر هذه الدراسة لما لها من قيمة أدبية وفكرية.

يقتصر حديث غالب هلسا على رواية تيسير سبول الوحيدة «أنت منذ اليوم»، حيث درس أهم التقنيات في هذه الرواية الصغيرة المهمة، ثم أقام رابطاً بين التقنيات ومسألتين مهمتين: وظيفة الأدب، وجمالياته.

وعن أهمية هذه التقنيات، والرباط الذي تقيمه بين مسألتي وظيفة الأدب وجمالياته، يقول غالب هلسا: «وأدب تيسير –روايته هذه بشكل خاص– لا يكتفي بأن يعيد صياغة حياتنا اليومية بشكل جديد، لكنها تمنحنا الحرية، وعلينا أن نحدد، هنا، ما نعنيه بالحرية.. إنها تحريض لنا على حرية التداعي، إذ تتوقف تداعياتنا بالتدخل المستمر لما نسميه «الحس السليم»، والذي هو في حقيقته مجموعة من الكوابح لتداعياتنا وتفكيرنا...... إنها تدرب العقل على المضي في محاكماته حتى النهاية».

أما الكاتب سعود قبيلات، فتناول مقالاً لتيسير سبول بعنوان «غيمة في بنطال.. للشاعر فلاديمير ماياكوفسكي»، وهو مقال، من وجهة نظر قبيلات «يعطي الكثير من الإشارات عن تيسير نفسه، ويكشف عن الحجم الكبير للتوتّر العاطفيّ المختَزن داخله، وعن الحوار التراجيديّ الصاخب الذي كان يتفاعل في أعماق نفسه».

يدرس قبيلات هذا المقال دراسة عميقة وشاملة، ليخلص إلى نتائج لافتة، خاصة فيما يتعلق باستقراء واستنباط أوجه الشبه بين الأديبين ماياكوفسكي وتيسير سبول، والتي نلخصها في هذه العجالة بالمحاور التالية : موقف الأديبين من الأدب والحياة، والشخصيَّة الإنسانيَّة لكل منهما. كذلك، تسلَّل الشعور الفردي لينفجر ضمن الهمّ الجماعي، همّ الجوع والحب. وهنالك أوجه تشابه عديدة أخرى بين تيسير وبين ماياكوفسكي؛ في حياتيهما وفي أدب كلٍّ منهما وشخصيَّتيهما، ويتجلى ذلك الشبه في: النشأة، الحياة السياسية والحزبية، والثورة الأدبية التي أحدثها كل منهما ماياكوفسكي في الشعر وتيسير في الرواية. يضيف قبيلات: «كلاهما انتحر في النهاية بالطريقة نفسها؛ بإطلاق رصاص المسدَّس على الرأس. وكلاهما ترك رسالة حزينة لا تنبئ بالكثير حول أسباب انتحاره».

إن الكتابة عن تيسير ليست بالأمر الهيّن، الذي يمكن القيام به بسهولة ويُسر، فهي من باب الدراسة تتعب الكاتب، وهو التعب الطبيعي عند دراسة أي عمل فذّ، وهي في باب الذكريات والاسترجاع تتعب، ذلك لأنها تشرّع أبواباً للألم والحزن والتوتر. هذا ما نلمسه في الشهادتين المقدمتين من الأديبين عدي مدانات، ورسمي أبو علي.

في هذا الملف يتحدّث الكاتب عدي مدانات، عن تيسير سبول، الذي عايشه في معظم مراحل حياته، وكان قريباً جداً منه، ويعرف الكثير من التفاصيل عن حياة السبول الثرية الغنية، يقول: «من الظلم بمكان لتيسير سبول، وللكاتب أيّاً كان، اختصار حياته الحافلة بكل ما هو مدهش وشديد الخصوصية ومتصل بالهم القومي، في نطاق مقالة قصيرة.. فذلك مما قد يؤدي إلى إرباك، وشرذمة، وطمس للكثير من الحقائق».

يقدّم عدي مدانات مادة غنيّة بتفاصيل تكشف جوانب من حياة الراحل وطبيعة شخصيته. وبقراء ة هذه المادة نلمس أن مدانات كان من الناس القريبين جداً من سبول، جمعتهما علاقة قوية، ما زال عدي مخلصاً لها، وفي كلماته ألمٌ يشي أن خسارة عدي مدانات بفقدان تيسير سبول لم تعوّض.

أما رسمي أبو علي، فإنه يوغل في «ذكريات بعيدة عن تيسير سبول»، مزّقت حجاب الغياب والنسيان عن جوانب من حياة سبول وشخصيته الإنسانية والأدبية، كذلك، كشف لنا رسمي أبو علي جوانب من ذائقة تيسير في الشعر، والموسيقى، واهتماماته الفكرية.

يرى أبو علي أنّ تيسير سبول كان حالماً عظيماً وشاعراً عظيماً ورومانسياً كاملاً... ومأساته التي قادت إلى انتحاره هي مأساة الروح العظيمة الحساسة إذ تصطدم بالواقع المبتذل...

وقد وصل إعجاب رسمي بتيسر سبول حدّاً كبيراً، وليس هذا بغريب، فقد «ترك تيسير بصماته في جيل كامل»، يقول رسمي أبو علي: «وعندما أتفحص نفسي ككاتب، فإنني أجد أنني سرت شعورياً أو لا شعورياً على خطواته».

لو أتيح للقارئ الغربي أن يقرأ أدب تيسير سبول، فماذا سيقول هذا القارئ؟ وأيّ انطباعات ستتولّد لديه؟

هذا ما أتاحته الدكتورة نسرين أختر خاوري التي قامت بترجمة رواية «أنت منذ اليوم»، على أمل أن تنقل للقارئ الغربي ما باح به تيسير في روايته. ومن أجل اختبار مدى فهم وتفاعل الطلاب الأميركيّين مع النص المُترجم، اعتمدته الدكتورة نسرين كجزء من مادة الثقافة العربية في قسم الدراسات العربية في جامعة ديبول في شيكاغو، وطلبتْ من طلابها قراءة ترجمة رواية تيسير سبول «أنت منذ اليوم»، والتعبير عن مدى تفاعلهم مع الرواية وشعورهم تجاه أبطالها وكاتبها.

في الملف نجد نماذج من انطباعات الطلبة الأجانب في أميركا وآرائهم في «أنت منذ اليوم»، وذلك في مقالة «أدب تيسير سبول عند المتلقي الغربي»، هذه الانطباعات جعلت الكاتبة تقول، بثقة:

«لقد أثبت تيسير سبول أنّ الأدب الأردني المتقن، حتى لو كان مترجماً، قادر على تخطي حدود الزمان والمكان، فما علينا إلا أن نترجمه ونعمل جاهدين على نشره».

في ختام الملف، قدّم الكاتب جعفر العقيلي قراءة في كتاب «الكلمة والرصاصة» للناقد د.سليمان الأزرعي (وزارة الثقافة، 2013). يشير العقيلي إلى أن الكتاب المذكور تناول بالدراسة والتحليل، حياة سبول ومعاناته الذاتية التي لم تكن منفصلة عن معاناة جمعية مهمومة بقضايا كبرى، وما خلفه من إبداعات لم يرَ الكثير منها النور، وهي تؤشر بمجملها على التحولات الفكرية والفلسفية التي قادت سبول إلى أن يتخذ في النهاية قرار الرحيل.

ويخبرنا العقيلي أن الباحث خصص الجزء الأكبر من الكتاب لدراسة آثار تيسير، ويبدأ بالشعر، الذي هو أولى ممارسات سبول الأدبية، فالقصة القصيرة، فالترجمة، والرواية، والنقد الأدبي المنشور والمُذاع، والمقالة الصحفية، والدراما.

كذلك، كتب تيسير مخطوطه «جوهر العروبة»، وفيه وضع نظرية تؤكد حتمية انتصار العروبة، لكنه كان عاجزاً عن العثور على مقدمات منطقية للنصر، فارتدّ إلى النزعة القدَرية التي أقنع نفسه بها فتحولت لديه إلى فلسفة، يقول الأزرعي: «لقد أدرك تيسير بعد تشرين 1973 أن فلسفته هذه لم تعد علاجاً نفسياً كافياً، وأن جميع الأسهم في جعبته نفدت.. وعليه، فلا بد من استعمال رصاصته».

مدير التحرير: مجدولين أبو الرب

استهلال:

(أنت منذ اليوم) ناقوس الرواية الجديدة!!

الدكتور سليمان الأزرعي

«إنني إثر الهزيمة رأيتني لا أستطيع أن أثق بأية حقيقة سابقة. كل المؤسسات التي كانت تبدو عائلة وتشكل زعامة نفسية للمرء بدت بالهزيمة لا شيء. لا شيء البتّه.. وكنت أريد أن أبدأ بشيء واحد مؤكد، لأقف عليه وأقول: هذه أرض صلبة أقف عليها وأستطيع أن أرى من فوقها.. كنت أعتقد بكذب الحقائق السابقة.. فمن أين أبدأ؟ من نفسي.. على ألاّ أحاول الخداع».

من حديث تيسير سبول لمجلة شعر (ربيع 1968) بعد فوزه بجائزة الرواية العربية بعد الهزيمة، التي نظمتها دار النهار اللبنانية للنشر عام 1968.

في مثل هذه الأيام، ومنذ حوالي أربعين سنة، وتحديداً يوم 1973/11/15 فقدت الساحة الأدبية الأردنية والعربية واحداً من أبرز رموز الإبداع العربيّ، وهو الشاعر والأديب الأردني تيسير سبول، الذي سدّد إلى صدغه في ذلك المساء الحزين رصاصة أنهى بها حياته.

وكان تيسير سبول -على قصر عمره- قد ترك وراءه تراثاً أدبياً محترماً. وكانت روايته (أنت منذ اليوم) أحد أبرز إبداعات أديبنا الراحل، وهي الأكثر شهرة بين الأعمال الروائية العربية التي صدرت في أعقاب هزيمة حزيران 1967. فما هو سبب شهرة هذا العمل الروائي؟

عام 1968 وعشية هزيمة حزيران مباشرة صدرت ثلاث روايات أردنية مباغتة غيرت مجرى ومسيرة الرواية الأردنية، وبدا أن الرواية الأردنية قد قرّرت الخروج من إيقاعها التقليدي الباهت والرتيب، وراحت تخلق فضاءات جديدةً، إن على مستوى الشكل، أو على مستوى المضمون.

ففي هذا الاتجاه صدرت رواية سالم النحاس (أوراق

كاتب أردني.

عاقر) وكذلك روايتا أمين شنار (الكابوس)، وتيسير سبول (أنت منذ اليوم) اللتان تقاسمتا جائزة الرواية العربية بعد الهزيمة، التي نظمتها دار النهار اللبنانية للنشر عام 1968.

أما القاسم المشترك الأعظم للأعمال الثلاثة المذكورة، فهو أنها صدرت عقب الهزيمة مباشرة وجاءت تعقيباً عليها.

وربما كانت (أنت منذ اليوم)، بمثابة كشف الحساب الأشدّ وقعاً والأكثر اتهامية وجرأة وتحليلاً، إضافة إلى أنها الأكثر مرارة.. فقد تغلغلت في تفاصيل المؤسسة العربية الموهومة، وراحت بجرأة استثنائية وبفهم عميق تحاول رصد أسباب الهزيمة.. تلك الأسباب التي كانت تمثل في مجملها، المسكوت عنه، والذي لخّصه سبول من خلال حياة بطله (عربي) المطلق في الزمان والمكان العربي، والذي أبعدته النُظُم العربية وغرّبته عن أية مشاركة فاعلة في سبيل التّصدي للأخطار المحدقة بالأمة ومصيرها..

عند سبول، تظافرت كل المؤسسات الفرعية وتضامنت وتوافقت وتواطأت على موقف موحّد من بطله (عربي) الطامح للمشاركة بدافع الغيرة على موروثٍ وراهنٍ ومستقبل أمته المهددة بالضياع.. لقد تظافرت تلك المؤسسات ضدّ (عربي) ابتداءً من مؤسسة الأسرة ومؤسسات الدين والدولة والقيم الاجتماعية وحرّاسها، إضافة إلى المؤسسات السياسية والحزبية التي أجمعت هي الأخرى على إبعاده وتهميشه وتحطيم إرادته ورغبته في الحياة حتى في أبسط مستوياتها.

الخطوة الحاسمة التي أهّلت تيسير سبول لإنجاز هذا العمل الروائي الفذّ، أنه وقف بكل شجاعة في مواجهة كل تلك المؤسسات، وكشف زيفها وازدواجيتها وعداءها الجوهري للإنسان العربي على مدى تاريخه القديم والحديث..

تحدّث تيسير سبول لمجلة (شعر) الصادرة في ربيع 1968 بعد فوزه بجائزة ملحق (النهار)، تحدّث عن الدوافع التي كتب روايته تحت تأثيرها، فقال:

((إنني إثر الهزيمة رأيتني لا أستطيع أن أثق بأية حقيقة سابقة. كل المؤسسات التي كانت تبدو عائلة وتشكل زعامة نفسية للمرء بدت بالهزيمة لا شيء. لا شيء البتّه.. وكنت أريد أن أبدأ بشيء واحد مؤكد، لأقف عليه وأقول: هذه أرضٌ صلبةٌ أقف عليها وأستطيع أن أرى من فوقها.. كنت أعتقد بكذب الحقائق السابقة.. فمن أين أبدأ؟ من نفسي.. على ألاّ أحاول الخداع)).

هذا القرار الجبار، هو الذي مكّن سبول من إجراء جردة ذلك الكشف في حساب النُظُم العربية المسؤولة عن الهزيمة، وتقديم تلك اللائحة الاتهامية الجريئة ضدّ المؤسسة العربية المهزومة، والتي واجهها بلا هوادة، ودونما إحساس واحتساب مسبق لمواطن الإرهاب في مفرداتها ومؤسساتها الفرعية. الأمر الذي وضع سبول في حالة اشتباكية مع كل المسلمات، القدسية منها والاجتماعية والسياسية.. وكلها في غياب الحرية مؤسسات قدسية قمعية.

صورة مؤسسة العائلة فاتحة الرواية: الأب يتربص بالقطة التي أكلت جزءاً من المنسف الرمضاني.. يحشرها ويضربها على رأسها عدة ضربات متلاحقة، فتلفظ أنفاسها. ثم يذهب إلى الصلاة وعربي يراقب بشاعة المشهد..

القطة هنا عربيٌّ.. عربيّ المستضعف.. وهي التي ستطالعنا صورتها في أكثر من لوحة.

وفي لوحة أخرى نراها وقد دهستها حافلة، وراحت تدور في محور لا يزيد قطره عن متر، ولا تكاد تدرك ما يدور حولها.. ولكنها في لوحة أخرى (تجرش) عصفوراً (مشحّراً) دخل بواري الصوبة وخرج مسودّاً.

أما الأب، فيواصل ضرب نسائه بحزامه العريض، وضرب عربي وضرب الآخرين ليتبين أن الأمر لا يعدو غلطاً في الحساب ولا نقود مسروقة.. هذه هي مؤسسة العائلة ورأسها الأبْ.

وفيما يشرب الأخ الاكبر المقاتل العرق وينشد: ((أماناً أيها القمر المطل))، فإنه يقسم الإرث بعد موت الوالد (بحسب الشرع) فيحرم الأمّ من حصتها ويذهب إلى الصلاة!! أما عربي فيتذكر الفتى الفاتح محمد بن القاسم –عربيّ الماضي والتاريخ– وهو ينشد على حدود السند: لا إله إلاّ الله.

وحين غضب عليه الخليفة أمر بإحضاره محمولاً على بغلة وخيطَ عليه جلدُ بقرة وأُلقي في النار!! وفي مسيرة كربه أنشد: ((أضاعوني وأيّ فتى أضاعوا..)).

هكذا تنعقد لدى سبول الثنائيات الضدّية التاريخية التي تعطي عربياً أبعاده التاريخية المختلفة، لتؤكد وحدة عربي.. العربي المضطهد والمبعد عبر كل محطات التاريخ العربي، كي تظلّ النُّظُم السياسية تنعم بالأمن والاستقرار، وكيلا ينغصَ عليها مُعارضٌ عبيط..

لقد دخل سبول في حالة اشتباكية أيضاً مع النظام السياسي العربي.. فها هو يعود إلى بلده بعد فروغه من تعليمه الجامعي، ليقف أمام محقق يؤكد له أن شهادته لا تساوي كلمتين: (لا أوافق) ويكون عربيٌ مرفوضاً في جميع دوائر الدولة.. وهكذا يعترف عربيٌ الحزين على رفاقه في الحزب خلال دراسته في الجامعة في القطر القومي، ويسلمهم للأجهزة القمعية.. ((ولم يصح أيّ ديك في العالم)) كما صاح ديك يهوذا الخائن..

أما الحزب الوحدوي الذي أراد عربي أن يضيف على قسم الوفاء له تأكيدات أكثر، فيراه عربي وهو يقود عملية الانفصال بين قطرين يعبران إلى الوحدة لأول مرة، وهما مصر وسوريا..



ويرى عربي ويتابع كل الانقلابات التي يَعِدُ منفذوها بتحرير فلسطين.. ولكي يرصّوا صفوفهم وجبهتهم الداخلية، فإنهم يزجون بمعارضيهم في السجون وزنازين الظلام.. ويمعنون في تشويه الحياة.. لا بل ينفذون ديمقراطية عاهرة، وينتخبون ممثلي الشّعب بكل أشكال التزوير الوقحة والمكشوفة، ليخرج مذيع غاضب ذات يوم، ويعلن أنّ ممثلي الشعب في البرلمان خونة، وأن القضية في أيدٍ أمينة مذ خرج الجيش ليتولى مهماته القومية، وليؤكد المذيع أن فلسطين في السويداء من القلب دون أن يوضح أكثر!

لكن مذيعاً آخر يهتف بعد حين: اغضب يا أخي.. ويدرك عربي أنها وقعت!! ويتابع مع زملائه انتصارات جيوش أمته على خريطة صغيرة، ليتضح الأمر عن هزيمة ماحقة.. وهكذا يتجرع عربيٌ غصة مرارة الهزيمة..

فيحزم أمره ويهمّ بشرب المزيج القاتل.. لكن صوت الأذان يثنيه عن الانتحار كما ثنت أجراس عيد الفصح (مدام بوفاري) عن الفعلة إيّاها..



إن صوت الأذان هنا في الوجدان الإسلامي يشكل المعادل الموضوعي، تماماً كما تشكله أجراس عيد الفصح في الوجدان المسيحي.. وكما تراجعت (إيما) عن الانتحار في (مدام بوفاري) لدى سماعها أجراسَ عيد الفصح، تراجع عربي أيضاً لدى سماعه آذان العشاء ونداء الله أكبر.. تذكّرَ قول أمه: «لا بدّ للحزينة من يوم تفرح به»، ورغم أنه لم يرها تفرح، إلاّ أنه أفرغ المحلول القاتل في المغسلة.. ووقف عربي عند (حلاقة التاريخ) ينظر إلى جنرال أعور وقد بات بمقدوره بعد انتصاره الساحق على أمة عربيٌ أن يحل رباط عينه العوراء، وأن يقرر بأن الأصل في العيون أن تكون عوراء، وأن وجود عينين للمرء إنما هو خروج عن القاعدة، وأمر مخالف للطبيعة..

((منذ ألف لم يبك عربي، مرّت به كل مذلاّت التاريخ ولم يبك.. أما الآن، فها هو يدفن رأسه في الفراش.. يسمع صوتَه المتقطعَ الأكثرَ جراحاً من أية قطة، فيزداد انتحاباً)).

لقد أعطى تيسير سبول بطله (عربي) في (أنت منذ اليوم) فرصة الفرح القادم.. وقد سكر سبول فرحاً بحرب تشرين 1973، ودار بين الناس كالمجنون. لكنه حين رأى خيمة الكيلو (101) تجمع العرب والاسرائيليين لأول مرة، ندم على تلك الفرصة التي منحها لبطله عربي في (أنت منذ اليوم)، فعمد إلى مسدسه وسدده إلى رأسه مساء ذلك اليوم الحزين في 1973/11/15 ونفّذ بنفسه ما أشفق على تنفيذه في بطله!

صورة تيسير السبول الإنسان

مي اليتيم

في البداية أعترف بأن الكلمات تعجز عن الإحاطة بتيسير الإنسان، الأديب المثقف الموسوعي، الذي أحاط بكثير من العلوم والآداب في زمانه. كان إنساناً فذاً، يتمتع بذكاء فطري كبير، بالإضافة إلى ثقافة شاملة، مع إلمام عميق وفهم لكل مناحي الحياة. وكان أشبه ما يكون بفلاسفة وعلماء تاريخنا القديم الذين تمتعوا بشمولية العلم، فكانوا فلاسفة وعلماء فلك، بالإضافة إلى كونهم أدباء، كالفارابي وابن سينا والخيام وغيرهم.

كان تيسير مسكوناً بالشعر منذ وعى حقيقة كينونته ووجوده، كل حواسّه تنبض شعراً، يقول شعراً ويقرؤه عند الآخرين. كان عاشقاً للكلمة الجميلة، للجملة الشعرية النابعة من أعماق الشاعر. وقد دأب على تشجيع المواهب الشابة في برنامجه «الأدب الجديد». ولم يكن اهتمام تيسير بالشعر فقط، بل كان للقصة والرواية والمسرحية حيّز كبير في انفتاحه نحو الأدب، أدب محليّ أو عالمي، لا فرق، المهم عنده هو الإبداع الفني والأدبي. وكان يسعى للحصول على مؤلفات الكتّاب بكل الوسائل، حتى إنه كان يقضي الكثير من وقته في المكتبات العامة، مثل مكتبة الأمانة في وسط البلد، والمكتبة الظاهرية في دمشق. وكان يكنّ محبة خاصة لهيمنغواي وإدغار ألن بو وماياكوفسكي.

أحب تيسير المسرح والسينما، خصوصاً سينما المؤلّف، المقتبسة عن أعمال أدبية. وقد شاهد مرة مسرحية مونودراما بعنوان «جان دارك»، وعاد مبهوراً بالتمثيل والأداء، وأخذ يصرّ على أصدقائه هناك أن يشاهدوها. وكم تمنى أن يكون في الأردن مسرحٌ جادّ، وسينما تعرّف العالم بنا وتكشف عن وجه الأردن. كما أنه لم يهمل أيّ معرض تشكيلي في عمان أو دمشق، حيثما كان متواجداً، وكان له العديد من الأصدقاء الفنانين يتبادلون معه الرأي والنصيحة. كان يقول لي: «إن الفن التشكيلي والموسيقى هما لغة العالم أجمع، تخاطب الجميع كل حسب وعيه وإحساسه».

وقد ساعدت ذاكرته القوية على حفظ الكثير من المقطوعات الموسيقية الكلاسيكية، وبعض الأغاني العربية

الأديبة مي اليتيم؛ زوجة الراحل تيسير سبول.

التي تمسّ وجدانه. كتب لي مرّة رسالة في مدح أم كلثوم وفي فرادة صوتها القويّ، فأجبته أن هذه الرسالة وصلت إلى العنوان الخطأ. كان الأجدى أن يرسلها إلى أم كلثوم.

حين أنهى تيسير التوجيهي، كاد يذهب في بعثة إلى ألمانيا لدراسة الموسيقى، ولكنه تردّد وذهب إلى الجامعة الأميركية في بيروت، وفي أقل من سنة أقل عائداً إلى عمان، وجد أن طموحه لا يقتصر على الانفتاح على الثقافات الأجنبية وحدها وينسى عربيته وهمومها، وهو المسكون بالفخر العربي وأمته التي طالما حلم بأن تكون من أرقى الأمم، من المحيط إلى الخليج. وكانت فلسطين في الصميم، أحزنه أن بعض شبابها الذين التقاهم في الجامعة الأميركية في بيروت بدأوا ينسون، وهذه بالنسبة له كارثة.

عكف تيسير على قراءة العلوم والفلسفة، وتابع ما يستجدّ في العلم لمنفعة البشرية. في إحدى الأماسي أيقظ ابنه ذا السادسة من العمر لكي يشاهد في التلفاز رواد الفضاء في مركبتهم المنطلقة في عنان السماء لاكتشاف المجهول من عالمه، ورغم أن الصغير لم يدرك الأمر آنذاك، ولكن حين أضحى شاباً أصبح شغوفاً بالعلم والعلماء، مكباً على مطالعة حياتهم وإنجازاتهم. أما التاريخ فكان جزءاً من كينونته الفكرية، تاريخ العرب وفتوحاتهم، التي سطرت أعلى المثل في الأخلاقيات واحترام الآخر، كان شعاعاً من نور سطع على العالم. وهو يحلم أن يعيد العرب سيرتهم الماضية، خير أمة، تعيد مجدها الغائب، بعد أن تكالبت عليها الهزائم. حلم كبير، انتسى، تشظّى، وهم يعودون القهقرى، رغم ما في بلادهم من خيرات، يعيشون على هامش الحياة، مكتفين بفتات من المعرفة يلقى إليهم.

ورغم أن شبنغلر في كتابه «سقوط الحضارة الغربية» قد أعطاه بعض الأمل، إلا أن هذا الوهم لم يدم طويلاً. استوت



الأمور في نظره، فأحلاها مرّ، وقلبه غير قادر على احتمال مزيد من الانكسار، والكل باطل.

هذه صورة تيسير الإنسان، صورة غير مكتملة، الغياب قاسٍ، والجرح غير قابل للالتئام.

الشيخ في الرابعة والسبعين، أم الشاب في ذكراه الأربعين؟

◄ عُتبة سبول

«لو أنت تمهلت الليلة... لو صدرك يحضنني الليلة... كنا ثرثرنا وكذبنا وزعمنا خيط العتم شعاع... لو أنك... لكن وا أسفا... كل منا قال وداع...».

لو قُدّر له وحقق مراده في العودة لمسقط رأسه في «الطفيلة»... تراه الآن قريب منتصف السبعين، يعيش في سكينة وعزلة في «اللعبان»، يقرأ مقطعاً من قصيدة «بطل من أيامنا» لـ «غونترغراس» يمتدح فيها التقني النووي الإسرائيلي «مردخاي فعنونو».

إنهم بالفعل «أبطال هذا الزمان» وإن لم يكن بالمعنى الذي قصده «ليرمونتوف»... يعلّق تيسير بنبرة هادئة وينظر بحب لشريكته ورفيقة دربه «مي»... أبطالنا في القرن الواحد والعشرين ليسوا حتى من أبناء جلدتنا!

مثقلة تلك الأربعين مرت على «عربي».. انزوى فيها منكفئاً.. قلّ كلامه ونظرات العينين الجاحظتين غارتا.. إذ تكفل الزمن بإخفاء البروز اللاحظ؛ وعدستا القراءة تتقنان إخفاء النظرات الحائرة.

إن كان وطء «101» بهذه الحدّة، فماذا عن 1.000.000 كيلومتراً مربعاً في السودان.

إن كنا لا نحتمل « نقر الغراب» لـ «عشرين ألف مقلة» في « نصر ملفق» فماذا عن ملايين القتلى، الجرحى، الثكلى، المفقودين والمنسيين.

لم يعد سجلّ «عربي» المخزن في الفضاء الافتراضي – والذي يحرص على إبقائه مخفياً ومشفراً في إحدى مواقع التواصل الاجتماعي– ليتسع... فمن حروب واقتتالات داخلية لا تتوقف إلا لاستعادة الزخم لفصل جديد، إلى نقاشات وسجالات «دونكشوتية» تبعث فيها رماد عنقاء الحقد والخوف بلباس جديد– فريش العنقاء كسجادة تبريز العجمية الرائعة، ولكنها بنقوش وعقد لا تعد ولا تحصى.

تيسير اليوم لم يعد يذكر... ما الذي قضّ مضجعه في ذلك الخامس عشر من تشرين الثاني... إذ إنّ الاستمرار لأربعين أخرى له شروطه الخاصة... من بينها تبلد المشاعر وتجميد الأحاسيس والـ «منطق» -إذ يبدو أنّ لكل منا منطقه الخاص– عند أقرب درجة ممكنة للصفر المطلق تسمح فيها الفيزياء. ثم تبتكر أهدافاً وغايات تعظم من قيمتها، وتحتفي بها عند تحقيقها، وتعيد تجديد المستهلك منها في عنبرك لتعطيك ما يكفي للمحطة المقبلة. لقد أتقن «عربي» قواعد اللعبة في ألاربعين الماضية.

* * *

◄ المهندس عُتبة: نجل الراحل تيسير سبول.

«قبل هذا اليوم كان... كان طفلاً... ملء عينيه سؤال... ولذا غذّ خطاه مسرعاً خلف رؤاه... ولقد يضحك أو يبكي... فطفلاً ما يزال... هو يحيا... والذي مات السؤال»... وتمر السنون.. ولكن بعض الأسئلة تأبى أن تغادر أو أن تجاب... لم؟ ما الذي يدفع أبوك أنت بالذات للانسحاب؟ لم يقع القدر عليك كي تحظى به؟

تمازحني أختي العزيزة «صبا» منذ وعيت عليك وأنت لا تقنع بنصيبك من خطوط «الطول والعرض»! أولهذا السبب تعاف نفسك نظام الـ GPS!

عندما تستدعى ذكرياتي لسبعينيات «ماركا» في القرن الماضي.. أذكره عائداً ومعه جريدته... ألاحق فراشة خلف مرج بيتنا، يحاول عبثاً مساعدتي اذ لم تكن الجريدة يوماً الأداة المناسبة لذلك، في إحدى المرات وجدت عصفوراً ميتاً وقمنا بكافة طقوس الدفن سوياً، يستمتع - وإن بخبث أحياناً- أن أهزم أصدقاءه أو معارف أمي في الشطرنج؛ إذ أشرفَ بنفسه على تعليمي اللعبة. أردّد له نكتة متداولة آنذاك عن إعادة «محمد علي كلاي» لثلاجته عندما اكتشف أنّ فيها «فريزر»، بعد «مباراة القرن» بين بطلي الملاكمة الأسطوريين، فينظر لي إعجاباً بابنه «الفلتة».

قل لي «بابا»، كم أسقط اليوم «الفيتكونغ» من جنود المارينز؟ فأجيب مختالاً بحصيلة اليوم، لحرصي على إثارة إعجابه بمواظبة استماعي لنشرة الأخبار.. ولكن فيتنام لم تحل دون إعجاب تيسير الشديد ببرنامج ناسا الفضائي «أبولو»...

ترى كيف كان ليشعر لو أدرك رحيل والدته و« نسره الغائب»، ثورة الاتصالات والإنترنت وهيجان عصر المعلومات، قفزة فيليكس الخيالية عند آخر حدود الغلاف الجوي. أو كان ليستمتع مع أمي –والتي ما تزال تتغنى بالاثني عشر عاماً التي قضياها معاً– بمشاهدة أفلام «أماديوس» و«ذي غرين مايل».... ترى ما الكتاب الذي كان سيكون مقدراً له أن يحلّ مكان «تدهور الحضارة الغربية» وقصيدة «الأرض اليباب» ورباعيات الخيام؟

لا أعرف حقاً إن كنت سأشاركه طُرفاً جديدة بجودة تلك الطرفة عن «كلاي» إذ ذوت موهبتي في سرد النكت، وحلت مكانها سخرية سوداء ... لا أعرف إن كان مقدراً لتيسير أن يستسيغ مذاقها.

* * *

«يا أخي حين نوارى يسدل الموت الحجاب... من يبالي بحضورٍ نحن منه أو غياب... يستمر الفلك الدوار والأكوان تجري ...نحن لا أكثر من وقع حصاة في عباب...».

لا أعرف إن كان هناك وصفة، مخطط، أو إجراء للتعامل مع فقدان أبيك في السابعة...

تعود ظهراً لمنزلك... لتجده يعجّ بعدد كبير من رجال الأمن ووجوه تعرفها وأخرى لا تعرفها ... تستقل حافلتك المدرسية في اليوم الثاني، لتلحظ صمت مطبق حين تصعد والكل ينظر اليك ليتأملك..! تستجمع أمك نفسها المبعثرة وبعينين مُغرورقتين تحاول أن تشرح لك ما حدث.... أنت فعلياً لا تستوعب، ولكن تشعر فقط أنّ حياتك التي تعرفها قد ولت إلى غير عودة...

في العقد الأول... تتأقلم في بيتك الجديد بـ «دمشق» ومدارسها... طريق «الصالحية» وسوق «شيخ محي الدين»... تروق لك سينما «الكندي»... مسارح «الحمراء» و«العمال»... تقتنع أمك أن تنزع ثياب الحداد والتي رافقتها لأعوام... وأخيراً تعتاد فكرة غيابه... «هو لن يعود... رحل النهار...».

ومع نهاية العقد الثاني تكون قد أتممت تعليمك الجامعي –وإن لم تختر أن تكون طياراً عسكرياً كما رغب أبوك– وتعود وأسرتك لعمان وتبدأ حياتك المهنية... تبوح لك أمك بكثير

من الذكريات والمشاعر الآن؛ بعد أن هدأت قليلاً روحها... ولكنك في أعماق نفسك تلومه... ولا تستطيع أن تشفع له... خصوصاً كلما رأيت وقع الذكريات على أمك... جرح يأبى أن يندمل...

أما في العقد الثالث... فتحسب نفسك أنك تنافسه... فأخيراً تجاوزت الخامسة والثلاثين... وأنجبتَ من الأبناء أكثر مما أنجب... دخلك المادي يفوق بكثير ما عمله، وأحسنت صنعاً بشراء «ممتلكات»– لا تعلم إن كنت تحتاجها أم لا– المهم ألا تزهد بالأشياء... كما زهد هو... إذ لا بد من شواهد على النجاح...على الأقل لم تعد تلومه...

وبقدوم الذكرى الأربعين... تكون قد تعلمت بعض التواضع... تعيد قراءة أعماله... تقف معجباً مشدوهاً لتأثير تيسير حتى على جيل وُلد بعد وفاته... يعيش في وجدان الكثير من الأردنيين والعرب... وإن كنت لا أعرف بالضبط ما الذي يرونه فيه أو يمثله لهم –روت لي أختي، وبكثير من التأثر، كيف سمح ضابط أردني على حدود الرمثا لسيارة ركاب عمومية كانت تستقلها بالمرور ودون تفتيش الأمتعة عندما شاهد جواز سفر مرورها؛ وأدرك أنها ابنة «تيسير السبول»... ويتجاوز محيطه ليصل للعالمية إذ تترجم روايته الوحيدة إلى الفرنسية والإنكليزية... وسيتم قريباً نشر الشعر والقصص القصيرة بالإنكليزية أيضاً...

أربعون عاماً... وذكراه تستمر.. حقاً إن للرجل شأناً... الآن فقط أستطيع الادعاء بأني تعلمت لا أن أسامح وأتفهم فقط... بل أن أقف احتراماً وإعجاباً... وإن بقي في النفس بعض اللوم... ليتك لم تتلف وتحرق بقية أعمالك...!

هل تصالحت تماماً مع فكرة فراقه أم لا...؟ «أتمنى أنني أدري ولكن... لست أدري!».

* * *

«أنا الحزين أم هي الأشياء...؟ خطوت خطوتين... أسفتُ وطئت فوق مهجة السكينة... ظننت أنني أعود والزمان للوراء... من قبل ألف دورة وقفت والمساء... عيناي أين كانتا...؟ غيبني السؤال... أنا أكون... لم أكن... وحين لا أكون... من الذي يرى الخليج والصخور والفضاء... لعلها... لعلها الأشياء... ترى إلى الأشياء...».

هو تيسير.. الحائر أبداً، والفيلسوف أحياناً.

* * *

«يا صديق الرياح ... غريب المجيء... غريب الرواح... متعباً بالإباء... أيّ سر سحيق... أنت والكبرياء... آن أن ترحل... فالمسا ينتظر... والشجر... مد يديه عاشقاً... سائلاً... أن تعود...».

ماذا قصد تيسير حقاً بـ «مرثية الشيخ» ؟ أتراه يرثي أباه... نفسه... أم أمّته..؟ لا أعرف إن كان مقدراً لنا أن نعرف الجواب أبداً...

أما أنا فأردته نعياً متأخراً ومشاركتكم بعض مكنون نفسي...

خوفي فقط أن أكون قد أثقلت، وأطلت وطرحت أسئلة أكثر مما أجبت...

* * *

الرياض 20 **أيلول** 2013

الخروج من اللعبة

◄ غالب هلسا

تبدأ رواية كامو «الغريب» هكذا:

«اليوم ماتت أمي، أو ربما ماتت الأمس، لا أدري، تلقيت برقية من مأوى العجزة تقول: توفيت والدتك، الدفن غداً، لك أصدق مشاعر الأسى. ومثل هذا القول لا يدل على شيء، ربما حصلت الوفاة يوم أمس».

وعندما استأذن «ميرسو» رب عمله للحصول على إجازة لمدة يومين، تصور أن رب العمل «لم يكن بادي الرضا»، فأردف «ميرسو»: «ليست تلك غلطتي!». وعندما سُئل في المحكمة عن سبب قتله البدويَّ، قال إن ذلك يعود لضوء الشمس المنعكس على خنجر البدوي، ثم انعكس على عينيه.

كيف نصف رؤية «غريب» كامو للعالم من حوله؟

نقول إنها رؤية تلغي المنظور، أو البعد الثالث، من الواقعة الاجتماعية، فتصبح ذات بعدين، أي مجرد صورة بصرية غير محالة إلى عمقها الاجتماعي، إلى بُعد التقاليد والقيم والمفاهيم التي صاغت العلاقات بين البشر وأقامت المؤسسات (العائلة، الدولة، القانون.. إلخ) التي تشكل بمجموعها الرؤية الكلية للذات وللمجتمع.

لذلك يعيش «ميرسو» حالة (العبثي- المضحك)، وأعتقد أن كلمة (absurd) التي تترجَم إلى العربية بـ«العبثية» فقط، تعني الكلمتين معاً. ويرى كامو أن هذه الحالة التي يخرج بها الإنسان من القيم والمواضعات ليصبح فيها كل شيء بلا معنى، يصبح -هذا الإنسان- أمام خيارين: الانتحار أو الالتزام.

ومع كل أسف، فقد اختار تيسير سبول الانتحار. قد يعود ذلك إلى كون افتقاده للمعنى لم يكن ينبع من الذات، بل من الظرف المحيط به، كان يريد لشعبه الكبير أن يتبع أو حتى يطيع، صورة رسمها له في ذهنه. وعندما سار الواقع في مسارب غير متوقعة اعتبر ذلك نهاية العالم، وضياع المعنى منه إلى الأبد، وبذلك فقدنا موهبة كانت تَعِدُ بالكثير.

* * *

سيقتصر حديثي على رواية تيسير سبول الوحيدة «أنت منذ اليوم»، وسوف ندرس تقنية هذه الرواية الصغيرة المهمة.

الرواية عبارة عن لوحات قصيرة متتالية، لا يربطها زمن واحد، أو مكان واحد، تواليها يأخذ شكل المعلقة الجاهلية

◄ أديب أردني.

حيث يتم الترابط بين الأجزاء خلال التداعي، فتثير كلُّ صورة أخرى ترتبط بها لا عبر الزمان والمكان الواحد، بل عبر الذاكرة الخاصة بالشاعر.

يعني هذا أنها لا تلتزم مفهوم أرسطو عن الوحدة العضوية، التي تحتوي في داخلها وحدة الزمان والمكان والحدث. والرواية، بهذا، من الأعمال الأدبية القليلة التي تشكل خروجاً عن نمط الكتابة العربي السائد.

وللتداعي بين المشاهد دينامية خاصة، ما يُعاش في اللحظة، ما هو عياني ومباشر، يستدعي ذكرى قديمة. أي أن الوعي لا يجيء على مستوى واحد، فهو الحاضر، وهو التاريخ. والرابط بين المستويين عند تيسير، ينبثق من عنصرين: المفارقة والانفعال، فالعياني والمباشر قد يستدعي نقيضه في الصورة، كما يستدعي انفعالاً مشابهاً.

يعني هذا أننا أمام عمل أدبي يعتمد اللحظة الحية، المعاشة عبر تداعياتها التي تنفتح أمامنا على أكثر من مستوى.

ولا تقتصر هذه الدينامية؛ دينامية التداعي، على العلاقة بين المشاهد، بل تقوم أيضاً داخل المشهد نفسه، وعلينا أن نتأمل هذه التقنية جيداً، لأنها أهم ما قدّم تيسير سبول في تاريخ إبداعه الموجز والواعد.

لنورد مثالاً يسهّل علينا الحديث عن هذه التقنية، أو ربما كان علينا أن نستعمل مصطلح «الدينامية»:

«كان على الراوي أن يسكن مع شاب غريب الأطوار في حجرة في ×××× قبل أن يستقل بالحجرة.صعدنا الدرج، وقدّمني إلى المجنون: أسمر، أصلع الرأس مع أنه شاب.

(الأخ من أين؟)، سألني. أجبت: (أنا بدوي).

فَهَشّ مرحّباً:

- الله يحييكم البدو، فيكم أصالة.

شكرته، وأخبرته أن الأصالة معدومة لدينا كما لدى غيرنا، وفهم أنني أتواضع فحسب».

المؤلف، هنا لا يتقمص الراوي، فالراوي جزء من اللحظة المعاشة، والمؤلف يستشرف الموقف كله. رغم هذا، فهنالك السخرية من الذات التي يستعملها الكاتب كثيراً، وهذا نادر، بل شديد الندرة في الرواية العربية. الروائي العربي، في العادة، يلجأ لتبرير الذات، وتزيينها عندما يختار شخصية أو شخوصاً ناطقين باسمه، أي إنه لا يستشرف اللحظة أو الموقف، ولكنه يغرق فيه.

هنالك عبارة بالغة الأهمية في هذا المجال لـ«غاستون باشلار»، يقول فيه إن المبدع الحقيقي هو ذاك القادر على أن يسْخر من ذاته، لأن ذلك يعني، أولاً، التجاوز. إن السخرية من الذات هي القدرة على محاسبة الذات بتجرد وموضوعية، وسمة الأدب العظيم هي الموضوعية، ولا أدل عليها من أن يسخر الإنسان من نفسه.

دعونا نقرأ هذه الفقرة:

«قال –أي الراوي– للرفاق إنهم عانوا من نقص الكراسات العقائدية هناك وإنه يعترف بنقص ثقافته ويريد المزيد فطمأنوه وامتدحوا رغبته».

علينا أن نلاحظ أن الجملة خالية من النقاط والفواصل، وأن الأخيرة قد استُبدلت بها واو العطف. إنها بهذا تخرج من أسلوب الكتابة الأدبية وإيقاعها، وتتبنى أسلوب الكلام اليومي وإيقاعه. إن للسخرية من الذات ومن الآخرين، إيقاعاً داخلياً، يكشف عن رغبة في استجداء المديح، وقد تحققت هذه الرغبة: «فطمأنوه وامتدحوا رغبته».

أسلوب السخرية هذا يبلغ أحياناً مستوى جارحاً عندما يستعمل المؤلف فنية أخرى، ابتكرها، رغم أن «جون دوسبا سوس» قد سبقه إليها، لكنني متيقن من أنه لم يقرأ «دوسبا سوس».

"وقال لنفسه:
أحب أن أعمل في دولة عظيمة. أنا متأكد من هذا. غير أن الكراسات الحزبية تضجره. لقد عرف بأنها متشابهة ولا معنى لتوزيعها كل أسبوع. ليسقط الاستعمار، نعم، لكن كيف؟ لم تكن الكراسات مفصلة، ولم تحمل له الاكتفاء."

فإننا ندرك أن الحزب، الذي ادعى لنفسه تمثيل مستقبل الأمة، وأنه الشكل الملائم للمضامين الجديدة، الحاضرة والمستقبلية، قد أصبح شكلاً فارغاً، تكراراً للقص. أي أنه أصبح إعادة إنتاج للمواضعة الاجتماعية، وآية ذلك قول مبهم وتكرار. وهاتان هما سمتا القص الاجتماعي، الذي لا يحيلك إلى الواقع، بل إلى [struck through] ذاته.

لذلك كان مفهوماً أن يقدم استقالته من هذا الحزب. إنه بذلك يحتج على فراغ الشكل، ويدعونا إلى الاحتجاج عليه. وبهذا تصبح الحياة عملية تجاوز مستمر عبر الأدب. إن الإنسان، من خلال الأدب، ينفتح على حقل معرفة لانهائية. وهذا ما وصفناه قبل قليل بأنه عملية تمييزاً عن تكديس المعلومات.

والأدب تيسير روايته هذه بشكل خاص - لا تكتفي بأن تعيد صياغة حياتنا اليومية بشكل جديد، ولكنها تمنحنا الحرية، وعلينا أن نكون أهلاً لما تمنحنا من حرية: إنها تحرضنا على حرية التداعي، إذ تتوقف تداعياتنا بالتدخل المستمر لما نسميه الحس السليم، والذي هو في حقيقته مجموعة من الكوابح لتداعياتنا وتفكيرنا.

عندما تطلعنا هذه الرواية حرية دفع الواقعة الحياتية المباشرة إلى كامل احتمالاتها، فإنها تحرك آلية أخرى، إنها تدرب العقل على المضي في احتمالاته حتى النهاية. إنه يفعل ذلك بعد أن يكون قد افتقد لمضامين حية، تخلصت من عبء الأشكال المتحجرة، الكابحة لانفلاتها.

هذا عن علاقة هذه التقنيات بوظيفة الأدب، التي حددناها باعتبارها وظيفة معرفية، فماذا عن علاقاتها بالمعطى الجمالي؟

إن التفريق بين وظيفة الأدب وجماليته ليس قائماً بالفعل، ولكننا نلجأ إليه لأسباب منهجية. إن العلاقة بين وظيفة الأدب وجماليته هي العلاقة بين المعرفة وأساليب توصيلها: فالمعطى الجمالي يعنى بالتحديد الوسيلة التي

جانب من الدراسة بخط يد الأديب الراحل غالب هلسا

يصف الحال بعد انفكاك الوحدة بين مصر وسوريا:

«ففرح بعض الشعب وابتأس بعض الشعب، وصمت كثيرون، غير أن المذيع طالب الناس ألاّ يحزنوا، ووعد بوحدة صحيحة تقوم بين كل العرب.

إلا أن هناك من لم يُصدّق، فبكى ما استطاع البكاء، ووُجد أفراد لزموا الفراش مرضاً، ثم أبلوا بعد يوم أو اثنين..».

السخرية هنا، تتولد من وضع سياق في القول بدلاً من سياق آخر. إن عبارة «وُوجد أفراد لزموا الفراش مرضاً، ثم أبلوا بعد يوم أو اثنين» ذات نكهة جسدية خالصة، واستعمالها يكون في العادة لإنسان أرهقه العمل، أو أصيب بالزكام، فلزم الفراش يوماً أو اثنين حتى يستريح أو يشفى.

هكذا، فإن إحالة مشاعر وطنية وقومية، إلى حالة جسدية خالصة، يجعل هذه المشاعر مضحكة إلى الحد الأقصى. يشبه ذلك أن نقول عن إنسان إنه كان شجاعاً، سميناً. إن اقتران الصفتين، المعنوية والمادية، يجعل وصفنا له مضحكاً.

نجد الشيء نفسه في فقرة أخرى:

«كفّ خطيب مسجد الجامعة عن مهاجمة الاشتراكيين والملحدين وكرّس خطبه لمهاجمة ملابس النساء القصيرة، وأمور أخرى تخصصية».

إن الانتقال من مسألة مهمة إلى مسألة تافهة وفي جملة واحدة، يجعل هذا الانتقال مضحكاً. هذا أولاً. والوسيلة الثانية التي يلجأ إليها الكاتب، هي تحويل الحديث المباشر إلى قول غير مباشر.. مثال ذلك قوله:

«غير أن المذيع طالب الناس ألاّ يحزنوا، ووعد بوحدة صحيحة تقوم بين كل العرب».. ثم يضيف: «إلا أن هناك من لم يصدّق فبكى ما استطاع البكاء».

المذيع، هنا، يُصدر أوامر لا يمكن أن تطاع، فطالب الناس ألا يحزنوا، وكأن الحزن يأتي بأمر، وينتهي بأمر مضاد. إن ذلك يشبه الملك الذي كان يحكم كوكباً صغيراً جداً لا يتسع لغيره في رواية «الأمير الصغير» لـ«اكسوبيري»، فعندما تثاءب الأمير الصغير «أمره» الملك ألا يتثاءب، وعندما قال له الأمير الصغير إنه لا يستطيع الامتناع عن التثاؤب، أصدر الملك أمره بأن يتثاءب، فقال الأمير إنه لا يستطيع ذلك أيضاً، فجاء الأمر الملكي: «تثاءب أحياناً». كما أن المذيع يَعِدُ بما لم يكن قادراً على تحقيقه، وذلك بقيام وحدة صحيحة بين كل العرب. إنه يضحك في أوامره ووعوده، كما أن استجابة المستمعين كانت أشد إضحاكاً، فبدلاً من اكتشاف حماقة المذيع استجابوا بحماقة أشد، فكل منهم بكى «ما استطاع البكاء». عندما نتأمل هذه الفقرة جيداً، نكتشف أن حماقة المذيع اتضحت لنا بسبب استعمال أسلوب القول غير المباشر. يكفي أن نعيدها إلى أصلها، أي نقل خطاب المذيع كما قاله، حتى يتضح لنا أنه فقدَ طابعه المضحك، وأصبح مجرد مادة إعلامية عادية لا تثير سخرية. هنا تكمن أهمية هذه التقنية- الاكتشاف، بجدتها في الأدب العربي، وفي قدرتها على التعبير عن موقف يثير الاستنكار.

إن كل خطاب يفترض مستمعاً، كما يقول «باختين»، أي إن القول لا يكتمل إلا بأخذ هذا الافتراض في الاعتبار، فما الذي فعله المؤلف؟ لقد ألغى هذا الافتراض، فبدا الخطاب مجانياً.

(2)

ربما كانت أهم هذه التقنيات وأكثرها كشفاً لموهبة المؤلف، هي تلك التي يستعملها في إقامة العلاقات بين المفردات التي تشكل المشهد. إن تلك المفردات تحال لا إلى بناء ذهني، ولا إلى الحبكة التي تقوم عليها الرواية، بل إلى رد الفعل الأول والمباشر: «ورغم أنني سمعت دائماً من يتحدث عن صفرة الوجوه الخائفة، لم يحدث أن رأيت وجهاً صغيراً كهذا مصفراً تماماً كقشرة ليمونة دون رداء القشرة».

كان يتحدث عن امرأة عجوز تحاول أن تعبر الجسر الذي دمرته الطائرات الإسرائيلية إلى الضفة الأخرى.

المؤلف، هنا، يقيم علاقة بين الذاكرة وبين الواقعة العيانية: صفرة الوجه الخائف، كما ترسخ في الذاكرة، وهذا الوجه الأصفر الصغير. إن لهذه العلاقة التي يقيمها المؤلف وظيفة أبستمولوجية (معرفية) محددة، فكل الأفكار المسبقة تحال إلى واقع محدد ليتم تأكيدها أو نفيها. إن قصاصاً مثل يوسف إدريس، مثلاً، يحاول دائماً أن يحطم قَبْلِيّاتنا، أي أفكارنا الثابتة عن العالم، فالسفاح الرهيب في رواية «الغريب» نراه ينتحب لأن زوجته تخونه، ونشهد القاضي الوقور في «قاع المدينة» وقد تحول إلى مراهق يختلس النظرات إلى فخذَي الخادمة وهي تمسح البلاط.

هذه وظيفة أبستمولوجية، لأنها تكشف أن المعرفة ليست معلومات يُحشى بها الذهن، بل هي اقتراب تدريجي نحو الحقيقة، من خلال تحطيم أطر معرفية قديمة، انسلخت عن معطياتها الواقعية، واستبدال أطر جديدة انبثقت من الواقع لتوّها بها، وبعبارة أخرى إن المعرفة عملية متصلة تستمر إلى ما لا نهاية.

سوف نأتي بمثال آخر، يكشف زاوية جديدة من هذه التقنية التي تحكم العلاقات بين مفردات المشهد:

«على المصلّبات ترتفع لافتات الدعاية الانتخابية.

- صوت الإسلام تحت قبة البرلمان، انتخبوا..

- إليكم مرشح العمال والفلاحين، ممثل الكادحين..

- من أجل القضاء على الاستعمار والصهيونية، انتخبوا..

رأيت ملابس النساء في الفترينات، ألوانها عديدة وكلها معروضة بشكل خلاب».

إننا، هنا، أمام انطباعات أولى: اللافتات وملابس النساء، حاسة البصر أقامت العلاقة بين الاثنتين، يضاف إليها التشابه في الدعاية الصاخبة للمرشحين، والعرض الصاخب والحسي لملابس المرأة، وكذلك المبالغة في الاستعراض.

تستمر الفقرة هكذا:

«ورأيت مزيداً من اللافتات..

- من أجل حياة برلمانية ديمقراطية سليمة انتخبوا..

وتذكرت عائشة. لقد أضعتها إلى الأبد».

هنا أيضاً يتبع المؤلف توارد أفكاره، فضياع الحياة البرلمانية ذكّره بضياع عائشة.

نرى ذلك في حديث الشاب غريب الأطوار:

«شرح لي أن الزعيم لم يجبن، ولم ترتجف خلجة واحدة فيه حين واجه الموت، وأفاد في أن الزعيم أُعدم نصفَ واقف على ركبتيه، فدهشتُ، وكنت أعتقد انهم يُعدَمون واقفين». ألا تذكّرنا هذه الاستجابة باستجابة «ميرسو» في رواية «الغريب»، حين أهمل المسألة الأساسية وهي موت أمه، وصرف انتباهه إلى اليوم الذي ماتت فيه، فهو يعلّق على البرقية التي تحمل نبأ وفاتها بقوله: ومثل هذا القول لا يدل على شيء، فلربما حصلت الوفاة يوم أمس».

فما دلالة هذا الانحراف عن الموضوع الأساسي؟

في السيرة الذاتية لـ«غوركي»، يشهد الطفل دفن والده. يراهم يهيلون التراب في القبر المفتوح، فيأخذ في البكاء، وعندما يسألونه عن السبب يقول إنه يبكي لأنهم جرفوا الضفدعة مع التراب، فدفنوها، فأنّبته جدته وقالت إن عليه أن يبكي لموت أبيه، لا لموت الضفدعة.

الطفل، هنا، هو صوتنا الداخلي والحقيقي، لأنه يدلنا على الارتباط الواقعي لتداعياتنا. إن الضرورة التي تحتّم الارتباط بين موت الزعيم والإعجاب بشجاعته، وبين معرفة «ميرسو» بموت أمه والتفجع عليها، وبين موت الأب وبكاء الطفل، هي عملية خداع، يتم فيها إخضاع تداعيات تلقائية للقفص الحديدي للمواضعة الاجتماعية. عبر هذه المواضعة يصبح ما

يحدث واجبَ الحدوث، أي أننا نلغي تلقائية الحياة، لمصلحة القيم الاجتماعية الصارمة.

هكذا يصبح السؤال المطروح: هل يعبّر الأدب عن التجربة كما عشناها، أم هل تتم مصادرتها خضوعاً للطقوس الاجتماعية؟

إن تهمة «ميرسو» بقتل البدوي تجد رافداً لها في ملاحظات مدير مأوى العجزة حول سلوك «ميرسو» في جنازة أمه:

«ورداً على سؤال آخر، قال إنه فوجئ بهدوئي، يوم دفْن والدتي، ولقد سُئل عما يعنيه بقوله (هدوء)، فنظر المدير إلى طرف حذائه، وقال إني لم أُبدِ الرغبة في مشاهدة أمي، ولم أبكِ ولو مرة واحدة عليها، وإنني ذهبت فوراً إثر دفنها دون أن أنحني بكل حواسي فوق قبرها.. قال إن شيئاً آخر فاجأه أيضاً: فقد ذكرَ له أحد مستخدمي مراسم الجنازة، أنني كنت أجهل كم تبلغ أمي من العمر..».

وتستمر هذه الاتهامات حداً جعل المحامي يتساءل:

«أخيراً، نريد أن نعرف ما إذا كانت التهمة الموجهة إلى موكلي هي دفن أمه، أم إنه قتل رجلاً؟».

فيصرخ المدعي العام:

«نعم، إنني أتهم هذا الرجل بأنه دفن أمه بقلب مجرم».

إن خطيئة «ميرسو» الكبرى التي تم تضخيمها إلى أقصى حد، هي أنه لم يُخضع تداعياته للمواضعة الاجتماعية.

عند تيسير سبول، لا تقيم التداعيات اعتباراً للمواضعة الاجتماعية ولا للمنطق الاجتماعي الذي نطلق عليه صفة «الحس السليم». دعونا نقرأ هذه المقاطع من الرواية:

«ولاحظ عربي أن الخادمة التي يحشرونها تنام معه في الغرفة.. كانت غائبة عن حسه لفترة ثم عرّاها ورأى أن جسدها الداخلي نظيف جداً، فجاس بلذة.. ويبتئس حين يرى أن وجهها بعد أن تضع ملابسها، وسخ جداً».

«ولأن الخادمة ظلت وسخة الوجه، أحب من بعيد صبية سمراء تغدو لمدرستها كل صباح في الميعاد نفسه».

إننا أمام الانطباعات الأولى التي تخضع لتداعيات الراوي، ولا يربطها رباط منطقي، وبالتالي عقلي.

هل نستطيع أن نضع هذه الملاحظات المتفرقة في سياق مفهومي موحد؟ سنحاول ذلك..

(3)

نستطيع أن نكتشف أهمية التقنيات التي تحدّثنا عنها عندما نقيم رباطاً بينها وبين مسألتين: وظيفة الأدب وجمالياته.

إحدى وظائف الأدب، وأخطرها، أنه يجعلنا نعيش تجارب حياتنا اليومية مرة أخرى، ولكن برؤية وفهم مختلفين. إن تجاربنا اليومية مستلبة، لأنها محالة دوماً إلى إطار مرجعي متكلس، فقد مضمونه الواقعي وأصبح شكلاً فارغاً، أعني به المواضعات الاجتماعية. يكفي أن نطرح على المواضعة سؤالاً منطقياً واحداً حتى ينكشف فراغ هذا الشكل الميت. مثال ذلك أننا نوافق أن تعمل الفتاة موظفة، وقد تكون هي وأحد زملائها في حجرة واحدة مغلقة. ذلك مقبول تماماً. ولكن حين يدعوها هذا الزميل إلى شرب فنجان قهوة في مكان، فإن موافقتها تصبح فضيحة. هذا هو منطق المواضعة الاجتماعية: الخلوة مع رجل أمر مقبول، والجلوس في مكان عام، أمام مئات الأعين، شيء مستنكَر. بهذا تصبح ردود أفعالنا، وأفكارنا وانفعالاتنا مقننة. إننا نلغي أبعادها، كلها، أو معظمها، ونقتصر على ردود الفعل التي حددتها الطقوس الاجتماعية.

من هنا تبرز أهمية الأدب. إنه يعرض تجاربنا المفرغة من الحياة والمعنى ليشحنها بطاقة معرفية هائلة، فعندما نقرأ في رواية «أنت منذ اليوم»، أن الراوي سئم الخادمة لأن

وجهها يكشف عن وساخته عندما ترتدي ملابسها، فإنها -الرواية- تجردنا من مفهوم اجتماعي طبقي، وتكشف لنا رغباتنا الحقيقية.

كذلك، فإن عادات العقل الذي دفعه العرف الاجتماعي إلى الخمول، هي التي تجعلنا نقّبل خطبة المذيع الحمقاء: «لا تحزنوا فسوف أحقق لكم وحدة صحيحة»، لكننا بمجرد أن نفاجئ العقل الخامل بهذه الخطبة وقد صيغت بشكل خطاب غير مباشر حتى يكتشف هذا العقل أنه خُدع.

عندما نقرأ في هذه الرواية:

«وقال لنفسه: أحب أن أحمل وشم دولة عظيمة. أنا متأكد من هذا.

غير أن الكراسات الحزبية تضجره، لقد عرف أنها متشابهة ولا معنى لتوزيعها كل أسبوع. يسقط الاستعمار. نعم، لكن كيف؟ لم تكن الكراسات مفصلة، ولم تحمل له الاكتفاء».

عندما نقرأ هذا، فإننا ندرك أن الحزب، الذي ادّعى لنفسه تمثيل مستقبل الأمة، وأنه الشكل الملائم للمضامين الجديدة، الحاضرة والمستقبلية، قد أصبح شكلاً فارغاً، تكراراً لطقس، أي أنه أصبح إعادة إنتاج للمواضعة الاجتماعية، وآية ذلك قولٌ مبهم وتكرار. وهاتان هما سمتا الطقس الاجتماعي الذي لا يحيلك إلى واقع، بل إلى ذاته.

لذلك، كان مفهوماً أن يقدم البطل استقالته من هذا الحزب. إنه بذلك يحتج على فراغ الشكل، ويدعونا إلى الاحتجاج عليه، وبهذا تصبح الحياة عملية تجاوز مستمرة عبر الأدب. إن الإنسان من خلال الأدب، ينفتح على حقل معرفة لانهائية، وهذا ما وصفناه قبل قليل بأنه «عملية»، تمييزاً عن تكديس المعلومات.

وأدب تيسير -روايته هذه بشكل خاص- لا يكتفي بأن يعيد صياغة حياتنا اليومية بشكل جديد، لكنهاتمنحنا الحرية، وعلينا أن نحدد، هنا، ما نعنيه بالحرية.. إنها تحريض لنا على حرية التداعي، إذ تتوقف تداعياتنا بالتدخل المستمر لما نسميه «الحس السليم»، والذي هو في حقيقته مجموعة من الكوابح لتداعياتنا وتفكيرنا.

عندما تطلق هذه الرواية حرية دفع الواقعة العيانية المباشرة إلى ترابطاتها بكاملها، فإنها تحرك آلية أخرى.. إنها تدرب العقل على المضي في محاكماته حتى النهاية. إنه يفعل ذلك بعد أن يكون قد امتلأ بمضامين حية، تخلصت من عبء الأشكال المتحجرة، الكاتمة لأنفاسها.

هذا عن علاقة هذه التقنيات بوظيفة الأدب، التي حددناها بوصفها وظيفة معرفية، فماذا عن علاقاتها بالمعطى الجمالي؟

إن التفريق بين وظيفة الأدب وجماليته ليس قائماً بالفعل، لكننا نلجأ إليه لأسباب منهجية. إن العلاقة بين وظيفة الأدب وجماليته هي العلاقة بين المعرفة وأساليب توصيلها، فالمعطى الجمالي يعني بالتحديد الوسيلة التي ينقل بها المؤلف تجربته إلى المتلقي.

إن استعمال تيسير، في روايته، التقنياتِ التي ذكرناها، كان بهذا المعنى جميلاً. إن كشف الجوانبِ الغريبة للواقعة العيانية يسهّل ايصالها للمتلقي، فالجهاز العصبي لا يستقبل، إلا وهو نصف نائم، الخطابَ المكرور والعادي. إنه يستيقظ فقط أمام الجدة. والغرابة التي ذكرناها لا تعني غير الطبيعي والخارق، بل تعني اكتشاف الوجوه الجديدة وغير المتوقعة لحياتنا اليومية.

بكلمات أخرى، فإن جمالية هذه الرواية تكمن في طزاجتها، في كشف حقيقة أنفسنا، حقيقة نعرفها لكننا نهملها.. وهذه الطزاجة تجعل من القارئ مبدعاً..

غيمة ماياكوفسكي في بنطال تيسير سبول

سعود قبيلات

في مقال له بعنوان «غيمة في بنطال.. للشاعر فلاديمير ماياكوفسكي»، كان تيسير سبول قد تحدَّث عن انطباعاته ورأيه فيما يتعلَّق بالشاعر السوفييتيّ الشهير ماياكوفسكي وشعره. بيد أنَّ هذا المقال لم يلفت نظر الكثيرين ممَّن درسوا كتابات تيسير سبول وأشعاره وحياته، مع أنَّه بنظري يعطي الكثير من الإشارات عن تيسير نفسه، ويكشف عن الحجم الكبير للتوتّر العاطفيّ المختَزن داخله، وعن الحوار التراجيديّ الصاخب الذي كان يتفاعل في أعماق نفسه.

يبدأ تيسير مقاله بصيغة محيِّرة؛ تتراوح ما بين التعجُّب وبين الإعجاب: «سبعة وثلاثين عاماً عاشها ماياكوفسكي على هذه الأرض، لينهي حياته بيده عام 1930 منتحراً وهو في أوج شبابه».

بعد ذلك يتقدَّم تيسير لإبداء رأيه في ماياكوفسكي من خلال قراءته لقصيدته الشهيرة «غيمة في بنطال»: «... إنَّ فلاديمير (ماياكوفسكي) شأن كلّ الشعراء الكبار كان صوتاً متفرِّداً». ويقول عن القصيدة: «هي مزيج متشابك من رؤاه في الحب، والأدب، والناس». ثمَّ يعود للحديث عن ماياكوفسكي: «وهو في كلّ رؤيا شاعر حتَّى العظم، متوثّب مليء بالشباب والحماسة ثائر على أشعار السلف الرومانسيَّة بكلّ ما تتصف به من مشاعر الشفقة على الذات واستجلاب بهجة الأحزان».

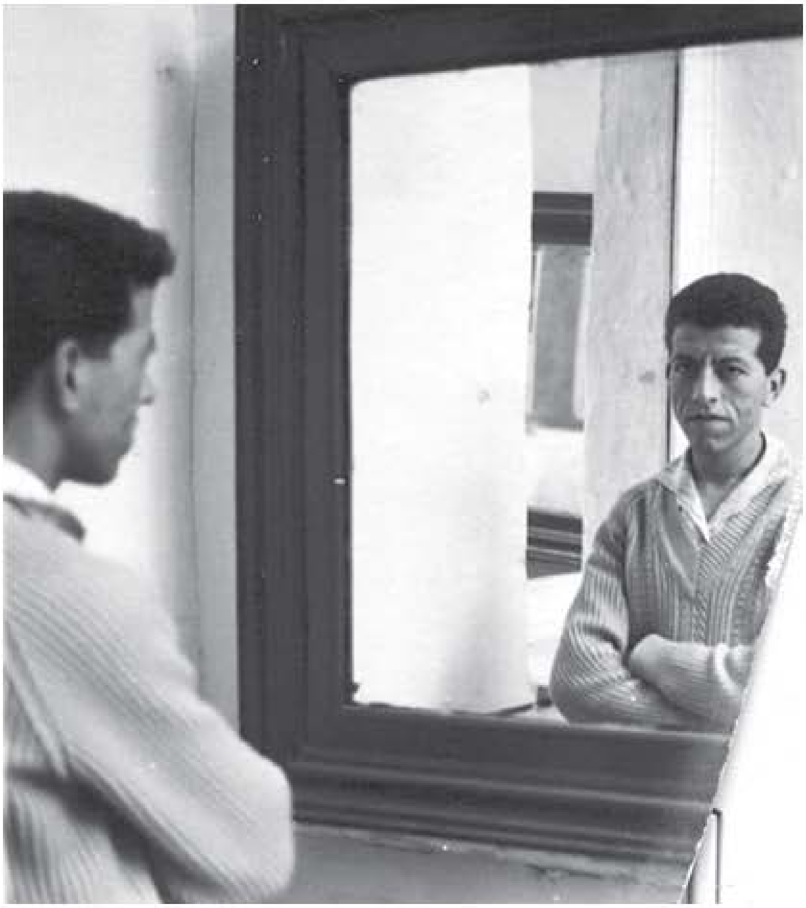
وحين نتأمَّل في هذه الكلمات نجد أنَّها لا تقف عند حدّ وصف شاعريَّة ماياكوفسكي وموقفه من الأدب، إنَّما تتعدَّى ذلك إلى وصف موقف تيسير، نفسه، أيضاً، من الأدب والحياة والشخصيَّة الإنسانيَّة.

ويستدرك تيسير، قائلاً، بعد ذلك: «ولكن هذا لا يجب أن يختلط علينا وما تحمل أشعار ماياكوفسكي من قلق وألم».

وهو – برأيي– ما يجب أن ينطبق أيضاً على موقفنا من أدب تيسير نفسه.

ولننظر الآن ما هي المقاطع التي اختارها تيسير من قصيدة ماياكوفسكي الطويلة ليعلّق عليها:

كاتب أردني.



«ليست في روحي شعرة واحدة شائبة

ولا فيه حنوّ الشيوخ،

أهزّ العالم بجبروت صوتي

وأمشي وسيماً

ابن اثنين وعشرين عاماً».

ثمّ يقفز عن عدّة مقاطع، لينتقي مقطعاً آخر، فيقدّمه على النحوّ التالي:

«غير أنّ هذا الصوت الذي يهزّ العالم أو هكذا يعتقد سرعان ما يضطرب»:

«تظنّها الملاريا تجعلني أهذي

هذا ما حدث

في أوديسا حدث

سآتي في الرابعة: قالت ماريا

الثامنة

التاسعة

العاشرة

أعرض المساء عن النوافذ

وغاص في الليل الكئيب

مقطباً مثل كانون».

ثمَّ يقفز عن عدَّة مقاطع أخرى، وينتقي مقطعاً بعينه، ليقدِّمه على النحو التالي:

«يظلّ الشاعر ينتظر ماريا التي لا تأتي ينتظرها تحت المطر حتَّى تدقُّ الساعة منتصف الليل»:

«مرَّةً بعد مرَّة

أدفن وجهي في وجه المطر المنقر

وأنتظر، ترشقني مياه المدينة المرعدة

فجأة صُفق الباب

وكأنَّ أسنان الفندق تصطكّ، ودخلتِ بفظاظة

وقلتِ وأنتِ تنشبين أظافرك في القفَّاز الجلديّ

أتعرف: سأتزوَّج.

حسن تزوَّجي

أستطيع تحمُّل ذلك

ترين مقدار هدوئي

كنبض جثَّة

تذكرين؟

كنتِ تقولين: جاك لندن، المال، الحب، الهوى،

لكنَّني..

شيئاً واحداً رأيت

أنتِ جيوكندا لا بدَّ أن تُسرق

وسُرقتِ».

ثمَّ ينتقي المقطع التالي:

«هالو؟ من المتكلّم؟

ماما ماما

ابنك مريض بروعة.

ماما

مصاب بنارٍ في القلب

أخبري أختيه ليودا وأدليا

أن ليس له ملجأ يفيء إليه».

ثمَّ ينتقي المقطع التالي:

«مجِّدوني

ليس العظماء بأندادي

على كلّ ما حدث

أقفل خاتماً من العدم

لا أبتغي أبداً

أن أقرأ أيّ شيء

الكتب؟

ما الكتب؟».

ثمَّ يتحدَّث بعد ذلك عن غضب ماياكوفسكي على «غوتة» والشعراء الرومانسيّين:

«عنكم أيُّها المنقوعون في الحب

والذين يسيل دمعكم عبر القرون

سأبتعد عنكم

واضعاً الشمس نظَّارة مفردة

في عيني الفاغرة».

ثمَّ لايلبث أنْ يعود للانكسار بغتة:

«ماريا ماريا ماريا

دعيني أدخل يا ماريا

لا أستطيع أن أتحمَّل الشوارع».

(...)

«امنحيني روعة شفتيك المزهرة أبداً

أنا وقلبي لم نعش حتَّى أيَّار أبداً

وفيما قضيت من حياتي

ليس من نيسان إلا واحد من مائة».

ثمَّ ينتقي مقاطع صغيرة تعبّر عن غضب ماياكوفسكي على المذابح البشريَّة والجوع، ويعقّب عليها قائلاً: «في هذه القصيدة يتسلَّل الشعور الفردي لينفجر ضمن الهمّ الجماعي، همّ الجوع والحب. كلّ ذلك ضمن رغبة محتدمة لحياة أجمل وأروع». ويضيف: «صحيح أنَّ القصيدة مليئة بالغضب ينبثق هنا وهناك مباغتاً وعنيفاً ولكنَّها تخلو من الشعور بالحقد».

ويقول أيضاً: « لقد حمل ماياكوفسكي مشاعر الناس جميعاً في قلبه وعصرها في صوته الشعريّ العظيم».

وفي خاتمة مقاله يقول تيسير: «ولكنَّنا سنلتقي به (ماياكوفسكي) بعد خمسة عشر عاماً من القصيدة، يطلق الرصاص على نفسه، مخلّفاً وصيَّة قصيرة، بضع كلماتٍ حزينة تتحدَّث عن: (زورق الحب الذي تحطَّم على صخور الحياة اليوميَّة، ورجاء لأمّه ألا تبكي وللناس ألا يتقوَّلوا عليه). ثمَّ يتساءل (تيسير) قائلاً: «ما هي الخطوط التي نسجت فاجعة نهايته؟ هل تعاظم لديه الشعور بأنَّ الكون أصمّ كما أعلن في ختام قصيدته؟ أم فاجعة حب كما قيل؟».

ويختم قائلاً: «يظلّ الجواب معلَّقاً في سجف المجهول».

وهنا نتأمَّل في هذا التساؤل، ثمَّ نعود إلى بداية المقال حيث إعجاب وتعجُّب تيسير بـ (ومِنْ) انتحار ماياكوفسكي وهو في أوج شبابه؛ في السابعة والثلاثين من عمره. وعندئذٍ نتذكَّر أنَّه (تيسير)، هو نفسه، انتحر أيضاً وهو في أوج شبابه؛ في الرابعة والثلاثين من عمره.

والحقيقة أنَّ هناك أوجه تشابه عديدة أخرى بين تيسير وبين ماياكوفسكي؛ في حياتيهما وفي أدب كلٍّ منهما وشخصيَّتيهما:

1- وُلد تيسير في بلدة الطفيلة، وهي بلدة أردنيَّة نائية محاطة بالجبال، لأب فلاح مرتبط بأرضه. ووُلد ماياكوفسكي في قرية «بغدادي» في جورجيا. وهي واقعة في وادٍ عميق محاط بالجبال الشاهقة. وكان والده مشرفاً على الغابات.

2- انضمّ تيسير إلى حزب البعث العربي الاشتراكي وتبنَّى فكره وخطَّه السياسيّ، إلا أنَّه من غير المعروف، مع الأسف، متى حدث ذلك ولا أين ولا كيف. لكنَّه ما لبث أن ترك الحزب،

وهناك إشارات في روايته «أنت منذ اليوم» إلى أنَّ «عربي» (بطل الرواية) فعل ذلك بسبب انهيار الوحدة بين سوريَّة وبين مصر. أمَّا ماياكوفسكي، فالصورة عن تجربته السياسيَّة أكثر وضوحاً كما أنَّها أكثر تفصيلاً؛ إذ أنَّه تعرَّف على الكتابات الثوريَّة في أجواء الانتفاضات الكبرى عام 1905، وكان ذلك عن طريق شقيقته «لودميلا» التي كانت تأتي بها من موسكو حيث كانت تدرس. وقد انضمَّ إلى الحلقة الماركسيَّة في «المدرسة العليا» في «كوتايسي»، وشارك في النشاطات الثوريَّة المختلفة. وفي العام 1906 توفِّي والده فجأة، فانتقلت عائلته إلى موسكو. وكتب ماياكوفسكي فيما بعد: «كانت روسيا هي حلم حياتي. ولم يمثِّل أيّ شيء آخر لديَّ مثل هذه الجاذبيَّة المرعبة». وفي موسكو التحق بالمدرسة الثانويَّة، وانضمَّ إلى الحزب الاشتراكي الديمقراطي الروسيّ (جناح البلاشفة). وأُعتقل عدَّة مرَّات، ابتداءً من اعتقاله الأوَّل عام 1908 (كان في الخامسة عشرة تقريباً) ولغاية اعتقاله الأخير عام 1909 على إثر مشاركته في تهريب ثلاث عشرة سجينة سياسيَّة من سجن «نوفسكايا». وفي السجن اكتشف «بايرون» و«شكسبير» و«دويستويفسكي» و«تولستوي»، فدفعته قراءاته تلك لحسم اتِّجاهه نحو الأدب. وعندما خرج من السجن في أوائل عام 1910، انسحب من النشاط الحزبي وانصرف إلى الدراسة والأدب.

3- تيسير، أيضاً، غادر بلدته، بعد الدراسة الابتدائيَّة، إلى مدينة «الزرقاء»، حيث أكمل دراسته الإعداديَّة، ثمَّ انتقل إلى عمَّان حيث أكمل دراسته الثانويَّة، ثمَّ انتقل إلى بيروت ودمشق.. حيث أكمل دراسته الجامعيَّة. وهنا نلاحظ التشابه ما بينهما في الانتقال ما بين بيئات اجتماعيَّة وجغرافيَّة مختلفة.

4- كان ماياكوفسكي أخاً أصغر لأختين، وكانت أمّه توليه اهتماماً خاصّاً بعد وفاة أبنائها الذكور الآخرين، وإذا ما عرفنا أنَّها كانت تهوى الرسم والشعر في صباها، فإنَّنا ندرك ولا شكّ مدى تأثيرها عليه، وكان تيسير أصغر أخوته أيضاً، ويبدو أنَّه لقي عناية خاصّة من والدته ومن شقيقه الأكبر.

5- كتب تيسير الشعر والقصَّة والرواية والمقالة والدراسة والسيناريو الإذاعي والتلفزيوني. أمَّا ماياكوفسكي فكان يرسم ويكتب الشعر والمسرح وسيناريوهات الأفلام ويؤدّي الأدوار الرئيسة في أفلامه وفي بعض مسرحياته التي أخرجها كبار المخرجين الروس وخصوصاً المخرج الشهير المجدّد ماير خولد.

6- أشعار تيسير تعبِّر عن طاقة انفعاليَّة وعاطفيَّة كبيرة، لكنَّها لم تمثِّل ثورة في شكل القصيدة السائد آنذاك، بينما خاض ماياكوفسكي ثورته الأدبيَّة من خلال قصائده بالتحديد، حيث شنَّ هجوماً عاصفاً على الأدب الكلاسيكي وعلى الرومانسيَّة، ومال إلى استخدام المفردات العاديَّة، اليوميَّة غير الشعريَّة، والصادمة، وشكَّل بذلك نقلةً نوعيَّة هائلة في الأدب الروسي. لذلك، كان لقاؤه حارّاً وقويّاً بالمستقبليّين الذين أصدروا بيانهم عام 1912 ودعوا فيه إلى الإطاحة بمهابة التراث الكلاسيكي. أمَّا ثورة تيسير الأدبيَّة الحقيقيَّة فكانت في الرواية، حيث كانت «أنت منذ اليوم» أوَّل رواية حداثيَّة عربيَّة أطاحت بجرأة عالية بالشكل الكلاسيكي للرواية العربيَّة، وبدا فيها متأثِّراً بصورة خلاقة بالمنجز اللغوي المميَّز لوليم فوكنر الذي يحمل الكثير من الإيحاءات النفسيَّة العميقة بكلمات بسيطة توحي أكثر ممَّا تقول، وحيث الجمل تبدو ناقصة وغير مترابطة في الظاهر، لكنَّها تدفع القارئ دفعاً لاستكمالها ولإعادة ترتيبها بالاستناد إلى مخزونه النفسي والثقافي. لكنَّ تيسير تجنَّب شعريَّة فوكنر الواضحة، واقترب أكثر من حياديَّة همنغواي الخادعة، وفق ما يسمَّى تكنيك جبل الجليد العائم. وذلك عن

طريق استخدام المفردة العارية المحايدة في الظاهر، بينما هي في الواقع تختزن طاقة انفعاليَّة هائلة.

7- لقد تحمَّس كلّ من تيسير وماياكوفسكي للفكر الثوري لحزبه، فكان «عربي» في «أنت منذ اليوم» يحلم بوشم دولة عربيَّة كبرى، كما تدعو لذلك المبادئ الوحدويَّة لحزب البعث، بينما شارك ماياكوفسكي في الكفاح الثوري للحزب الاشتراكي الديمقراطي الروسيّ، وسُجن مراراً بسبب ذلك. بل إنَّه في قصيدته «غيمة في بنطال» التي كتبها خلال العامين 1914-1915، تنبأ بوقوع الثورة عام 1916، وقد وقعت كما هو معروف عام 1917.

«أنا،

من يثير قهقهة القبيلة المعاصرة،

كنكتة طويلة وفاحشة،

أرى الآتي عبر جبال الزمن

أرى ما لم يره بعد أحد.

وحيث تتوقَّف عيون البشر، قاصرة،

عند رأس الحشود الجائعة،

فإنَّني أرى من بعيد

عام 1916 يقترب وئيداً

متوَّجاً بأكاليل الثورة

وأنا بينكم

لأكون رسوله،

في كلّ مكان حيث يكون الألم،

مع كلّ قطرة دمع تسقط

متوهِّجة بالخطر،

أُصلب من جديد، من جديد».

ولكن بينما كان حماس الأديبين (تيسير وماياكوفسكي) كبيراً، لمبادئهما وللثورة التي ترفع لوائها، فإنَّهما، برهافة حسِّهما الشديدة، كانا يشعران بقدر كبير من الغربة إزاء واقعيَّة رفاقهما السياسيّين المحترفين وحزمهم وصرامتهم، بل وفظاظتهم أحياناً. فالمواطن «عربيّ» (بطل «أنت منذ اليوم»)، يقوده رفاقه، بعدما أصبحوا في السلطة، للشهادة ضدّ صديقه القديم «الشعوبي»، فيتألَّم كثيراً إلى حدّ أنَّه يتمنَّى الموت لنفسه. أمَّا ماياكوفسكي، شاعر الثورة الاشتراكيَّة، فقد وُوجهت ثورته الأدبيَّة بالاستنكار وعدم التفهُّم، ليس من قبل الأدباء التقليديّين فقط، إنَّما أيضاً من قبل القادة السياسيّين الثوريين. فقد كتب لينين عام 1921 إلى لوناتشارسكي، مفوَّض الثقافة (وزير الثقافة) في حكومته، قائلاً: «ألا تشعر بالخزي من نفسك وأنت تقترح طبع 5 آلاف نسخة من قصيدة ماياكوفسكي (150000000)؟ إنَّها لحماقة وتصنُّع هرائي مطبق. أعتقد أنَّ عُشر الكميَّة فقط هو الذي يستحق الطباعة على أن لا يزيد عن 1500 نسخة، من أجل المكتبات والمهاويس. ويستحق ماياكوفسكي التأنيب على مستقبليَّته».

وكان لوناتشارسكي، نفسه، واحداً من مثيري المتاعب، فهو من جهة (إلى جانب رفيقه القائد الشيوعيّ البارز بوجدانوف) كان مشهوراً بحماسه لدمج مذهب النقد التجريبي الفلسفي بالفلسفة الماركسيَّة، وقد كتب لينين أطروحته الشهيرة: «الماديَّة ومذهب النقد التجريبي» تفنيداً لهذا الاتّجاه. ومن جهة ثانية، كان لوناتشارسكي من مؤسِّسي جماعة الثقافة البروليتاريَّة، وقد كتب لينين أيضاً ينتقد هذا الاتّجاه بما مفاده أنَّ روسيا

بلد شبه آسيوي، وأنَّ جلّ ما يطمح إليه الشيوعيُّون في ظلّ هذا الوضع هو الوصول بالبلد إلى نوع من الثقافة البرجوازيَّة.

المهمّ، إذا كان هذا هو الوضع في ظلّ وجود لينين الذي اعتاد رفاقه على الاختلاف معه ومحاورته في قضايا أساسيّة، عبر مختلف المنابر الإعلاميَّة والسياسيَّة، فلنا أن نتخيَّل، إذاً، كيف أصبح وضع شاعر الثورة بعد وفاة لينين ورجحان كفَّة البيروقراطيَّة التي كان ماياكوفسكي يجهر بعدائه لها وسخريته منها، منذ البداية، في العديد من قصائده المعروفة.

8- العلاقة بالمرأة كانت مضطربة لدى كلّ من الأديبين، وقد تنقَّلا فيها من فشل إلى فشل. بالنسبة لتيسير، لا توجد عن هذا الموضوع، مع الأسف، سوى إشارات غامضة في بعض المقالات وبعض الدراسات، ولكنَّها تكفي لتؤكّد هذا الانطباع. وما يهمُّنا هنا هو هذا الشعور العميق بالحاجة إلى الحب الذي لا أمل بإشباعه لدى الشاعرين.

يقول تيسير:

«مرَّ أحباب بنا ألقوا بنظرة

وأشاحوا الوجه عنّا

فدعوناهم بذعر والتياع:

أبرياء نحن لكنّا ضحايا الوحدة

الخرساء والخوف المردى والضياع،

يا أحبَّانا تعالوا

ليضمَّ الواحد الآخر منَّا

بدّدوا الوحشة عنَّا

ردَّت الدعوات في أعماقنا السفلى

وتاهت في مداها

ونكصنا نتمنَّى:

ليتنا عدنا صغاراً

نبني في الشاطئ الرملي بيت

ليت،

ومتى تنفع ليت؟!».

أمَّا ماياكوفسكي فكانت علاقاته النسائيَّة أكثر وضوحاً، وقد أُشتهر منها: علاقته بليلي بريك شقيقة الشاعر أوسيب بريك، وهي في الوقت نفسه شقيقة إلزا زوجة الشاعر الفرنسي الشهير أراغون (شاعر المقاومة الفرنسيَّة، وصاحب الكتاب الجميل «مجنون إلزا»، الذي يحكي فيه بعطف واضح عن أواخر عهد أبي عبد الله الصغير في الأندلس)؛ وكذلك علاقته (ماياكوفسكي) بماريا الكسندروفنا:

«أتعرف: سأتزوَّج.

حسن تزوَّجي

أستطيع تحمُّل ذلك

ترين مقدار هدوئي

كنبض جثَّة

تذكرين؟

كنتِ تقولين: جاك لندن، المال، الحب، الهوى،

لكنَّني..

شيئاً واحداً رأيت

أنتِ جيوكندا لا بدَّ أن تُسرق

وسُرقتِ».

لقد تزوَّجت ماريا من رجل ثريّ، وعندما انتحر ماياكوفسكي صنعت له تمثالاً!

وعلاقته بعد ذلك بتاتيانا ياكوفليفا التي تعرَّف عليها في باريس عام 1928، وهي من عائلة روسيَّة كانت تعيش في الخارج.

كتبت لأمِّها تتحدَّث عنه: «إنَّه إنسان رائع. والشيء الرئيس أنَّني كنت أتصوَّره بشكل مختلف تماماً. علاقته بي مدهشة، فقد كان سفره من باريس منذ نصف عام تقريباً مأساة كبيرة بالنسبة له. وكان يتَّصل بي من برلين، وكان حديثه عبارة عن نواح. وها أنا أتسلَّم كلَّ يوم برقيَّة منه، وقد أوصى بإرسال باقة زهور لي صباح كلّ أحد، إلى أن يعود.. لقد بدا لي أنَّني أعيش في روسيا، عندما كنت معه، وبعد سفره، أحسست بالحنين أكثر إلى روسيا».

وفي عام 1929 كتب لها قائلاً: «العمل وانتظارك هما فرحتي الوحيدة في الحياة». وعرض عليها المجيء إلى روسيا والعمل كمهندسة هناك. لكنَّها تردَّدت لأسباب وارتباطات خاصَّة. وقرَّر السفر إليها في باريس لكنَّ البيروقراطيَّة رفضت السماح له بذلك. وما لبث أن عرف، بعد حين، بأنَّ تاتيانا قد تزوَّجت عندما علمت بمنعه من السفر.

9- كلاهما أُحبطت آماله بالمصير الذي آلت إليه ثورته؛ ماياكوفسكي وهو يرى أنَّ البيروقراطيَّة هي التي تسلَّمت السلطة في بلاده في النهاية، بدلاً من البروليتاريا والكادحين؛ وتيسير السبول، وهو يرى أنَّ تحالف العسكر والبيروقراطيّين أصبح هو الحاكم الفعليّ في البلاد العربيَّة التي تسلَّم فيها السلطة حزبه القديم. وعندئذٍ، انسدَّ أفق الأحلام البديعة التي كانت تبعث الأمل قبل ذلك.

10- كلاهما انتحر في النهاية بالطريقة نفسها؛ بإطلاق رصاص المسدَّس على الرأس. وكلاهما ترك رسالة حزينة لا تنبئ بالكثير حول أسباب انتحاره. فقد عُثر مع تيسير بعد انتحاره على قصيدته الوداعيَّة الشهيرة (بالإضافة إلى مقاطع مكملة لقصيدته «مرثاة الشيخ»):

«أنا يا صديقي

أسيرُ مع الوهم، أدري.

أيمِّمُ نحو تخوم النهاية

نبيّاً غريبَ الملامح أمضي إلى غير غاية

سأسقط، لا بدَّ يملأ جوفي الظلام

نبيّاً قتيلاً وما فاه بعد بآية.

وأنت صديقي..

وأعلمُ، لكن قد اختلفتْ بي طريقي

سأسقط، لا بدَّ

أسقط يملأ جوفي الظلام

عذيرك بعد

إذا ما التقينا بذات منام

تفيق الغداة وتنسى..

لكم أنت تنسى..

عليك السلام».

أمَّا ماياكوفسكي فترك الرسالة التالية:

«إلى الجميع، إنّني أموت الآن. ولا أتّهم أحداً.. ولا أريد أدنى ضجّة، فالموتى يبغضون ذلك. يا أمّي، يا أخواني، يا رفاقي، سامحوني إنّ ما فعلته ليس مخرجاً ولا أنصح به أحداً، ولكنّه كان مناسباً لي، ولا حلّ آخر غيره كان يلائمني.

يا ليلي.. أعطني حبّكِ..

إلى رفاقي في الحكومة.. إنّ أسرتي هي ليلي بريك، وأمّي وأختاي. فإذا كنتم تستطيعون تسهيل حياتهم ولو قليلاً، فالشكر لكم..

لقد ابتدأت الأشعار، فأعطوها إلى آل بريك، فسيجدون أنفسهم فيها..

وكما يقال

«لقد انتهى أمر تافه»..

وقارب الحب

قد تحطّم على صخرة الحياة اليوميّة.

لقد زهدت الحياة.

وعجزت عن أن أعبّر عن أحزانها

وعثراتها، وأخطائها المشتركة.

ولتنعموا بالسعادة».

قال لوناتشارسكي عن انتحار ماياكوفسكي: «لسنا كلّنا نظراء لماركس، الذي قال إنّ تجربة الشعراء تحتاج إلى الكثير من الحنان. لسنا كلّنا نفهم ذلك، ولم نفهم أنّ ماياكوفسكي كان في احتياج إلى الحنان الكثير، ذلك أنّه لم يكن محتاجاً لشيء قدر حاجته إلى كلمة حنونة، ربّما كانت أبسط الكلمات».

الكلام نفسه ينطبق على تيسير سبول أيضاً.

المراجع

1- ماياكوفسكي (غيمة في بنطال وقصائد أخرى)، ترجمة وتقديم رفعت سلام.

2- تيسير سبول: الأعمال الكاملة.

3- الشاعر القتيل، سليمان الأزرعي.

4- لوحات ثوريّة، لوناتشارسكي.

تيسير سبول.. الغائب الحاضر

◄ عدي مدانات

من الظلم بمكان لتيسير سبول، وللكاتب أيّاً كان، اختصار حياته الحافلة بكل ما هو مدهش وشديد الخصوصية ومتصل بالهم القومي، في نطاق مقالة قصيرة.. فذلك مما قد يؤدي إلى إرباك، وشرذمة، وطمس للكثير من الحقائق. ومع إدراكي لهذه الحقيقة سوف أقدم على الكتابة، محاولاً التخفيف من «الضرر» ما استطعت.

أول لقاء جمعنا، حدث في بداية العام الدراسي 1955/1954، حين انضم إلينا في الحافلة العسكرية التي تقلنا صباحاً، نحن تلاميذ وتلميذات أبناء القوات المسلحة، من أماكن سكننا المتفرقة في مدينة الزرقاء، إلى مدارسنا الموزعة على جبال عمان، ثم تعيدنا مساءً. كنت قد سبقته بخمس سنوات، وبلغت من العمر خمس عشرة سنة، وما كان لي حظ كبير في خليط مجتمعها. غير أن أمري اختلف مع انضمام تيسير إلينا، فهو في مثل عمري ويشابهني في كل شيء آخر، فتحتّم أن نصير أصدقاءً.

كان قومي النزعة، بعثي الانتماء، إضافة إلى اهتمامه الأدبي وسعيه لأن يتقدم على طريق كتابة الشعر، أما أنا فقد انشغلت إضافة للأدب بأمور فلسفية قادني إليها مدرّس إنكليزي ماركسي النزعة، ولم أنتَمِ لحزب. الاختلاف بيننا في هذين الأمرين كان هامشياً وغائباً عن مجالسنا وأحاديثنا، سواء في انفرادنا بالحديث، أو باجتماعنا إلى غيرنا. كان كل ما يشغلنا ويثير اهتمامنا متقارباً إلى حد كبير، ما عزز صداقتنا. صرنا اثنين نبحث عن سر الوجود وفضاء الأدب وسلطان الشعر، ونضيف إلينا من ينشغل معنا بأمور الأدب، بصرف النظر عن ميله الفكري والسياسي.

حتى هذه اللحظة: لا يفوتني شيء من تيسير، منذ بداية معرفتي به وحتى رحيله. حتى هذه اللحظة: أراه حاضراً أمامي بجسده الناحل، وعينيه الواسعتين اللتين تنتشر الحمرة في محيطيهما، أراه بهمته العالية، ونشاطه الذهني الوقّاد، وحسن ألفاظه، وثراء محفوظاته من الشعر والأقوال المأثورة، أسمعه الآن بصوته ذي الغنّة إن قرأ الشعر، وألاحظ شغفه به إن تحدث عنه، كأنه ما غاب، كأن التاريخ ما مر على سكّته اللانهائية، وما تقدّمنا أنا وإياه في العمر، وما افترقنا. أتدرّج معه في مراحل عمره على قصرها، الحافلة بالنشاط الأدبي والإنساني، وأقف معه عند محطات حياته المختلفة البهيجة منها والمؤسية، الواعدة منها والمؤسفة، الواضحة منها والملتبسة، وهو مسكون بالأسئلة المحيرة، وغواية الدخول في التجارب الفكرية والروحية ينتقل من تجربة إلى أخرى، لا يعرف الجمود والانغلاق.

◄ كاتب أردني.

ولأن تيسير انشغل بالثقافة وحواراتها، فقد جعل نشاطه الحزبي وصلاته بأفراد حزب البعث في أضيق الحدود، مقدماً عليها صلاته مع المعنيين بالثقافة. كان يتقدمني في سعة صلاته، وتنوعها، فلكل صديق جديد بحسب رأيه ما يميزه، يأخذ منه ويعطيه، وبوصفي صديقه الأقرب، صار أصدقاؤه أصدقائي. كانت حياته في الزرقاء هانئة وحافلة بكل ما يطيب، من تفوّق في الدراسة، وتقدم في مضمار الأدب، وتوسع في الثقافة، وأنا لم أحظ بحياة هانئة ولا دراسة منتظمة، فقد تركت مدرسة المطران، التي قضيت فيها معظم سنوات دراستي لأنتسب إلى الكلية العلمية الإسلامية، ثم لأنقطع عن الدراسة بعد أشهر قليلة، لأن سيارة صدمتني وكان من شدة الصدمة أن بقيت في المستشفى شهراً كاملاً وأنا في حالة الخطر، وأمضيت بقية السنة في المنزل أتعافى مما أصابني وأستعيض عن الخارج بالقراءة. كان من شيمة تيسير الفريدة ألاّ يتخلى عن أصدقائه في شدة النوائب والمحن، لذلك لم ينقطع عن زيارتي لا في المستشفى ولا في المنزل، يجيئني وحيداً أو برفقة أصدقاء.

أثناء فترة علاجي من حادثة الصدم وفترة النقاهة، وقعت على كتاب «الوجودية والعدم» لـ«جان بول سارتر». أغواني العنوان وقرأته كاملاً فأثار اهتمامي. حدثت تيسير عن الكتاب وأعرته له فأثار اهتمامه. منذ ذلك الوقت ولمدة عام أو أكثر انهمكنا أنا وهو في طرح الأسئلة الوجودية وصرنا نحاجج بشأنها من هم أكبر سناً منّا. غير أننا لم نثبت طويلاً على قناعتنا تلك، فقد وقعت أنا على كتاب في المادية الديالكتيكية للكاتب السوفياتي «ميخائيل بليخانوف» ووجدت فيه ضالتي، ووجد تيسير في «ألبير كامو» من هو أقرب إليه من «سارتر». كان الخلاف بين فكر «بليخانوف» وفكر «ألبير كامو» شاسعاً، غير أن هذا الخلاف لم ينتقل إلينا، ما جعلنا نمضي في توطيد صداقتنا وجعل الأفكار مجالاً للاجتهاد الفكري وليس الخلاف.

انتقلت في العام الدراسي 1955/ 1956 إلى مدرسة الزرقاء الثانوية وانضممت إلى الحزب الشيوعي، وبقي تيسير في كلية الحسين الثانوية في عمّان وعضواً غير نشط في حزب البعث. لم يؤثّر انتسابي للحزب ولا النشاطات السياسة المكثفة التي تَعيّن علي ممارستها، في صداقتنا، بل ربما زادتها متانة وعمقاً. كنت أقرب إليه من زملائه البعثيين، وهو أقرب إلي من رفاقي الشيوعيين. كانت الصداقة والاهتمامات الأدبية والفكرية ومحاولات الكتابة الأولى، أمتن الجوامع وأرقاها. كان تيسير قد سبقني إلى كتابة الشعر وبقيت أنا في حدود محاولة كتابة القصة القصيرة. وإذا كان العام الدراسي حافلاً بالنشاط الأدبي والفكري وما نتج عنه من نقاشات موسعة، فقد جاء العام الدراسي 1957/1956 ليصنع الفرق، فقد انغمست أنا في النشاطات الحزبية والمظاهرات، التي ما كانت تهدأ حتى تثور من جديد، وصرت ضيفاً على مراكز الشرطة والسجن، فيما تابع تيسير وبنشاط وافر نشاطه الأدبي.

أنهى تيسير دراسته الثانوية في العام الدراسي 1958/1957، وكان من المائة الأوائل، فحصل على بعثة للدراسة في الجامعة الأميركية ببيروت، وانتقلت أنا مع أسرتي لإنهاء دراستي الثانوية في دمشق، فقد خسرت سنة دراسية بسبب الحادث الذي عطّلني عن الدراسة دورة دراسية كاملة. في دمشق انضممت إلى الحزب الشيوعي السوري، وجمعتني صداقة إلى عدد من أصدقاء الحزب الشيوعي من المهتمين بالموسيقى الكلاسيكية بدرجة كبيرة، وبالأدب بدرجة أقل. كانوا يواظبون على سماع الموسيقى يومياً. شاركتهم السماع وأضفت إليهم الاهتمام بالأدب والقراءة المشتركة. هذا العام هو الوحيد بين الأعوام جميعها الذي لم نكن فيه أنا وتيسير معاً، غير أن المفاجأة السارة جمعتنا من جديد، فقد ترك تيسير الجامعة الأميركية ليأتي إلى دمشق لدراسة الحقوق، وأنهيت أنا الدراسة الثانوية لألتحق بدوري بالجامعة. منذ تلك السنة وحتى رحيله عن الحياة لم نفترق.



التقينا في دمشق من جديد وعدنا معاً إلى سيرتنا الأولى، صديقين لا يفترقان. كان أول ما طلبه مني أن ألتحق معه بكلية الحقوق، فيما اخترت أنا كلية الأدب الإنكليزي، وهو الأمر الذي لم يرضه. من طريف الأمر أننا توصلنا بعد نقاش موسع ومتواصل إلى ترك القرار للعبة «النقش والطرة»، وكانت النتيجة لصالح كلية الحقوق، فكان أن استجبت. في ذاك العام حصلت متغيرات قومية شكلت امتحاناً لصلابة صداقة تيسير لي، فقد انعقد عزم القوى القومية في سورية وقيادة الثورة العسكرية في مصر على إنشاء وحدة تجمعهما في دولة واحدة. كان قيام الوحدة تحقيقاً لحلم تيسير القومي، وكنت أنا مع الموقف المعارض للإسراع في قيام الوحدة منساقاً إلى رأي الحزب الشيوعي السوري، الذي حذّر من مخاطر التسرعة في اتخاذ القرار من دون دراسة الفوارق، الاقتصادية والسياسية والإدارية والاجتماعية، التي تحتاج إلى معالجة قبل إنضاج الوحدة.

لم يكن لحماسة تيسير للوحدة وفتور حماستي، أثرٌ سلبي في صداقتنا، ولن أنسى ما حييت الموقف الأصيل والنموذج الرائع في عفة النفس والتسامي، الذي كشف عنه تيسير في واحدة من مفاصل الوحدة الصعبة. فقد حدث في عامها الأول شجار جماعي بين الطلبة القوميين والشيوعيين، استُعملت فيه القبضات وركلات الأقدام والعصي. أُصبت أنا من دون أن أكون مشاركاً في الشجار بضربة جذع شجرة على الرأس أفقدتني الوعي، كان الذي ضربني للأسف من أبناء بلدي. نُقلت إثرها إلى مكتبة الجامعة البعيدة عن مكان المعركة.

جرت اعتقالات للكثير من الطلبة الشيوعيين، وكان سيصلني الدور وأنا داخل المكتبة، لولا أن تيسير رتّب أمر إخراجي من الجامعة، فقد صعد إلى المكتبة وطلب مني مرافقته ففعلت، وما إن صرت خارج المكتبة حتى رأيت صفاً من الطلبة –من مدينة الطفيلة– يشكلون حاجزاً بشرياً. كان سور الجامعة الخارجي قريباً، ساعدني تيسير على ارتقائه، والقفز خارج الجامعة. جاء تيسير لزيارتي مساءً للاطمئنان على صحتي، وكنت أنا كالثور الهائج أقذف اللعنات وهو يتسلح بالهدوء ويخفف من غلوائي.

كان تيسير طليقاً ومجنحاً في سماء الساحة الأدبية السورية، وقد نضج عوده واستقام، وأخذت سليقته الشعرية مساراً سلساً عذباً، وكنت أنا موضع مراقبة ما جعلني أقضي معظم الوقت في المنزل أقرأ وأضاعف حصتي من القراءات الأدبية. تابع تيسير صلته بي، فكان يقضي الوقت في منزلي، أو يأخذني معه إلى جلساته مع أصدقائه من الشعراء والكتاب السوريين، أو أصدقائنا من الطلبة الأردنيين. كان تيسير بحيويته وما يملك من طاقات يغذي السهر، وكنت أنا رفيقه الذي يحرص على البقاء معه.

ذات ليلة شتائية أطلنا السهر وأكثرنا من الشرب والأنخاب والتدخين في غرفة مغلقة النافذة، عابقة بالدخان، فشهق تيسير واستمر على ذلك برهة طويلة وحرجة، ما دفعنا لمساعدته من دون طائل، ثم نقلناه إلى مستشفى قريب. حين انتهت تلك الأزمة الصحية رأينا الخوف من الموت بادياً على وجه تيسير، فقد بدا له الموت أسودَ يكاد يبتلعه. قضينا الوقت في تهدئته وإبعاد فكرة الموت عنه. حين أتذكر تلك الليلة وما أصابه من غمة وأجمعها إلى جموحه في تجرع لحظات الحياة بلذة تفوق ما لدى غيره، يتأكد لي كم أنه كان عاشقاً للحياة وكارهاً للموت، ما يبطل الأقاويل التي روّج لها الكثيرون من أنه كان يسعى إلى الموت ويزيّن الانتحار ويدفعني لأجد دوافع انتحاره في مكان خارج نفسه، وسوف أشير إليها لاحقاً باختصار.

كان تيسير شديد الاهتمام بالقصة القصيرة، إلى جانب اهتمامه بالرواية والشعر، حتى إنه ما إن يقرأ قصة قصيرة وتعجبه يأتيني ليسردها لي، واقفاً عند التفاصيل الموحية متتبعاً حركتها، فقد كان سريع الحفظ. أذكر على سبيل المثال قصة الكاتب الأميركي «إرنست همنغواي» المسماة «مكان نظيف حسن الإضاءة»، فقد جلس تيسير قبالتي وبحماسته الشديدة، بسط أمامي القصة كأنما يقرأ من كتاب، وضعني في تفاصيلها وجعلني أرى العجوز المتوحد وهو يجلس في المشرب ويسكب «البيرة» في كأسه فتطفح وتسيل من حافة الكأس إلى الأسفل، ثم إلى سطح الطاولة، ثم إلى الأرض، والرجل الوحيد لاهٍ عنها. حين قرأت القصة أحببتها، لكن ليس بالقدر الذي حصل عند عرض تيسير لها.

في السنة الأولى بعد الانفصال أعددت قصة للنشر. حملت القصة لصحيفة «الطليعة» القريبة من الحزب الشيوعي السوري، قرأها رئيس القسم الثقافي (الراحل) سعيد مراد، وقال: «هذه ليست قصة»، وفيما كنا نتجادل، دخل الشاعر الكبير شوقي بغدادي، فقلت لسعيد: «دعنا نحكّم الأستاذ شوقي»، فقبل. قرأ الأستاذ شوقي القصة وقال: «هكذا ما يجب أن تكون عليه القصة»، فكان أن نُشرت، وتابعت أنا النشر. كانت حماسة تيسير لقصصي المنشورة طاغية، وصار يتباهى بي أمام من سبقوني إلى نشر قصصهم، ويأتي بهم إلى منزلي ليتعرفوا علي. ثم انقطعت عن الكتابة أثناء وجودي في الأردن أكثر من عشر سنوات لأنني مارست مهنة المحاماة التي تتطلب التفرغ الكامل لها.

من غريب أمر تيسير أنه نأى بنفسه عن الفكر الماركسي ولو لمجرد الاطلاع، وربما كان السبب في ذلك أن شغفه بالأدب كان هو المحرك لخياراته الثقافية، ولهذا اهتم بروايات الذين انشقوا وغادروا الاتحاد السوفياتي، ولم أجد أنا فيها بعد تصفحها ما يستحق القراءة، ومثلما لم يؤدّ اختلافنا في السياسة إلى تصدع صداقتنا، لم يكن لاختلافنا في أدب

المنشقّين أثر سلبي. انجذب إلى أخبار من أقدم على الانتحار من الكتاب وآخر أقواله، لا لانجذابه لفكرة الموت، كما روّج الكثيرون، ولكن لحبه للحياة، وفضوله لمعرفة السر في قرار الكاتب إنهاء حياته قبل الأوان، فقد كان إقباله على تجرع الحياة حتى الثمالة لا نظير له.

حين كنا على مقاعد الدراسة الثانوية في مدينة الزرقاء، شغُف تيسير بفتاة شغفاً شديداً، غير أنه لم يحظَ بفرصة محادثتها، وشاءت الصدف أن تلتحق بالجامعة السورية وأن يتجدد شغفه بها من دون طائل، فقد كانت عصّية على المعجبين. أطلق عليها لقب «غجرية» وكتب فيها أجمل قصائده. لم يكن ما عمُر في نفسه حبّاً، وإنما كان حالة عشق لفتنة الأنوثة، وهي حال ترتحل من معشوقة إلى أخرى، وقد تكررت في حياته مراراً ولم تزد عن وقتها المحدود بطبعه وواقعه. كان جموحه ينطلق نحو الحب وليس المحبوبة، فما هي إلاّ المحرك لفيض الحب ولفيض الشعر المصاحب.

أثناء دراسته الجامعية حظي بصداقة طالبة الطب «ميّ اليتيم» التي كان والدها لاجئاً سياسياً بحرينياً وأمها دمشقية. تحولت الصداقة إلى ذلك الحب المشترك الذي ينمو وينضج على مهل. كشف لي تيسير عمّا يكنّه نحوها وبذل جهداً لجعلها تتقبلني، فقد كانت ترهبني لسبب غامض، غير أنه نجح في إزالة تلك الرهبة بحيث تقبّلتني. امتدت صداقتهما وتتوجت بالزواج بعد أن أنهى تيسير دراسته الجامعية. صارت الزوجة، الطبيبة وكاتبة القصة القصيرة، خير معين وسند لتيسير وأنجبت له «عتبة» و«صبا»، وصرت أنا بعد أن عدت إلى الأردن، كأنني واحد من أفراد العائلة، أقضي الوقت مع تيسير في منزله العائلي وأرافق العائلة في مشاويرها، وكان تيسير يعدّ عائلتي عائلة ثانية له، فما كان يمر يوم من دون أن يأتي إلى منزلي قبل أن يتوجه إلى عمله ويأتي في بعض أيام العطل ليأخذ والدي ووالدتي وأنا بطبيعة الحال، لنفترش الأرض في الأماكن المخضَرّة.

كان تيسير يجيد التوازن بين شغفه الأدبي وانهماكه فيه، وبين مقتضيات دراسته الجامعية، إذ كان يتوقف عن النشاط الثقافي قبل الامتحانات النهائية بنحو ثلاثة أشهر، حيث يعتكف لدراسة منهاج السنة الدراسية كاملاً، ولهذا حاز المرتبة الأولى في سنته الدراسية الأولى وبدرجات عالية في السنوات اللاحقة، ولم يكن هذا شأني، فما كانت مادة الحقوق تحظى باهتمامي بقدر ما حظيت السياسية والقراءات الأدبية، فخسرت سنتين دراسيتين، واحدة لأن نشاطي السياسي أربك حياتي وليس دراستي وحسب. تخرج تيسير في الجامعة وعاد إلى الأردن، فيما بقينا أنا وأسرتي في دمشق لسببين، أولهما أن أمامي سنتين لأنهي دراستي، وثانيهما لأنني لا أستطيع العودة إلى الأردن، فقد حدث أثناء ملاحقة السلطات في سورية أثناء الوحدة أن عدت إلى الأردن واعتُقلت فيها وأُعدت إلى سورية. غير أن عودة تيسير للأردن لم تقطع الصلة بيننا، فقد كان يأتي أسبوعياً إلى دمشق لرؤية «ميّ» ورؤيتي.

من غريب الأمر أن تيسير لم يستفد من دراسة الحقوق، فلم يمارس المحاماة إلاّ لفترة وجيزة انتقل بعدها إلى العمل في دائرة ضريبة الدخل، ثم إلى الإذاعة الأردنية في قسمها الثقافي حيث استقر فيها. تخرجتُ في الجامعة وعملت في الكويت لدى شركة الكويت للتأمين، إلا أن بقائي فيها لم يتجاوز ثلاثة أشهر، إذ إن الملك حسين أصدر عفواً عاماً أُطلق بموجبه سراح المعتقلين السياسيين وعُفي عن الفارين في الربع الأول من عام 1965، ما جعلني أتحرق شوقاً للعودة إلى الأردن. استقلت من الشركة وعدت إلى دمشق إلى أن تدبر والدي أمر عودتنا إلى الأردن، غير أن السلطات فرضت علي إقامة جبرية ومنعتني من العمل، ما اضطرني للانتساب لنقابة المحامين وأنا على ضعف في القانون، الأمر الذي فرض عليّ تكريس وقتي أثناء فترة التدريب وبعدها لدراسة مواد القانون كلها من جديد.

حدث خلاف وحيد بيني وبين تيسير وإن لم يكن من الشدة بحيث نتخاصم. كان قد استنكر حزبَ البعث كشرط

للحصول على وظيفة، ورفضتُ أنا استنكار الحزب الشيوعي وتحملت النتائج. أراد تيسير أن يدفعني للاستنكار، لأن استنكاره لحزبه ترك ندبة في نفسه، ما حزّ في نفسي وباعد بيني وبينه لبعض الوقت، غير أن التباعد لم يطل. كان تيسير يعمل في الإذاعة الأردنية في ذلك الوقت وكان يعمل فيها أيضاً أفضل المثقفين وهم: جمال أبو حمدان، إحسان رمزي، شاكر النابلسي، عز الدين مناصرة، راكان المجالي، رسمي أبو علي، و(الراحل) فايز محمود». كان راكان المجالي الذي انتسب إلى الجامعة السورية وعرفني فيها قد اتخذ موقفاً مغايراً وداعماً لي، فحصل لي على تصريح لدخول مبنى الإذاعة، حيث كسبت صداقة الجميع ومكافآت مادية صغيرة لبرامج أعددتها للإذاعة ولكنّها تلبي شيئاً يسيراً من الحاجة.

صرنا نجتمع في مبنى الإذاعة ومقهى شهرزاد الذي اقتصر علينا، ثم في غرفة راكان المجالي السكنية ومنزل جمال أبو حمدان ولاحقاً في منزل مصطفى أبو علي. ومن خارج الإذاعة أقام تيسير صداقة مع المتصوف الراحل أمين شنار المحرر في صحيفة «الدستور»، وصار يشاركه في حلقات التصوف، غير أنه خرج من حالة التصوف التي مارسها بمعزل عني وعاد إلى ما كان عليه، كما أقام صداقة مع فايز صيّاغ الذي عمل مدرساً في بيت لحم قبل حرب 67 وموظفاً في دائرة المطبوعات بعدها، وهو شاعر جيد، وأقام صداقة مع سالم النحاس الذي كتب رواية وهو يعمل في السعودية، ومع إبراهيم برهوم وهو طالب جامعي وشاعر أقدم على محاولات انتحار أكثر من مرة، ومع (الراحل) سليمان عرار والمدعي صالح الجيرودي ومدير الإذاعة -الوزير في ما بعد- مروان دودين، وكما هي الحال دائماً كنت معه. لكم أن تعجبوا من قدرة تيسير على إقامة صداقات مختلفة في آن واحد.

على صعيد الكتابة الإبداعية، كتب تيسير ثلاث قصص قصيرة، واختار مطعماً صغيراً قرب الدوار الثالث بجبل عمّان وكتب فيه على دفعات روايته الشهيرة «أنت منذ اليوم»، ضمّنها كل ما ألمّ به في حياته من قسوة وأسى وخذلان وما رافقه من أحلام. نال عنها جائزة صحيفة «النهار» اللبنانية مناصفةً مع (الراحل) أمين شنار. ذهبنا إلى بيروت لاستلام الجائزة، ولكن إدارة الصحيفة سلمته الجائزة من دون احتفال أو تكريم. وعلى الصعيد النظري شرع في تأليف كتاب في موضوع القومية العربية ولم يتمكن من إنجازه.

على الصعيد القومي كانت قمة المآسي ثغرة «الدفرسوار» التي أحدثها الجيش الإسرائيلي في صفوف الجيش المصري في حرب أكتوبر 1973 بعد أن حقق الجيش المصري انتصاراً عظيماً، أما على الصعيد الشخصي فقد انفرط عقد صداقات تيسير باستثنائي، وصار لكل واحد عالمه وهمومه وانشغالاته الخاصة. تزوجت أنا في الشهر السابع من عام 1973 وحمل الزواج في أوله تبعات اجتماعية يصعب الفكاك منها، ما منعني من مرافقته لأقضي ليالي السهر معه. كان يأتيني كل صباح ليجلس معي، ويأخذني إلى مكتبي، ثم يتابع إلى عمله. بقي له ممن يقضي معهم ليالي السهر (الراحل) سالم النحاس وكان ممن يعشقون الحزن، وإبراهيم برهوم الذي حاول الانتحار أكثر من مرة.

صارت أحوال تيسير إلى تَرَدٍّ، فقد انهار كل ما حوله ولم أكن أعرف أنه بلغ حافة اليأس. جاءني قبل انتحاره بأيام وكشف لي عن شدة حزنه، وقال: «ما رأيك في أننا قررنا، أنا وسالم وإبراهيم، أن نكوّن جمعية مكافحة الحزن»، قلت له إنهما أدعياء وسيزيدان حزنك حزناً ورجوته أن يبتعد عنهما. بعد أيام قلة وكان ذلك في شهر تشرين، وفيما كنت في منزلي ظهراً رنّ جرس بابي. خرجت ووجدت الصديق صالح الجيرودي في أسوأ حال. أخبرني أن تيسير أقدم قبل قليل على الانتحار بإطلاق رصاصة على رأسه. كان ذلك اليوم هو الوحيد الذي لم يبدأه بزيارتي، والوحيد الذي غادر فيه الإذاعة ليعود إلى منزله.

ذكريات بعيدة عن تيسير سبول

«تك».. وينتهي كل شيء

◄ رسمي أبو علي



كنت أراه في كلية الحسين عن بعد وخاصة بعد انتهاء الحصص بعد الظهر، إذ كان يسرع مع عدد من الطلاب إلى اللحاق بشاحنة عسكرية كانت تقلهم من كلية الحسين إلى الزرقاء؛ حيث كان يقيم في ذلك الوقت.. ويبدو أنه كان يقيم مع شقيقه الأكبر شوكت سبول والذي كان ضابطاً مرموقاً ومعروفاً.

كان يصغرني بسنة واحدة، وكذلك كان الحال في كلية الحسين، إذ كان في صف أدنى بسنة واحدة من صفي،

◄ كاتب أردني.

والغريب أننا لم نتعارف في الكلية ولا بشكل من الأشكال وإنما تم التعارف فيما بعد، وبعد أن تخرجنا بعد سنة التوجيهية عام 1958.

كان هناك طالب آخر يذهب بالشاحنة إلى الزرقاء، ولم تكن هناك فرصة للتعرف عليه أيضاً، وهو صديقي صادق عبد الحق المحامي والشاعر والقاص المقلّ حد التقطير الموسمي المديد.

وقد تعارفنا نحن الثلاثة في مطار عمان القديم في ماركا، حيث عمل صادق بعد التخرُّج راصداً جوياً، في حين عملتُ في شركة البترول المتحدة مراقباً لتعبئة الطائرات.

ومنذ ذلك الحين، أي قبل حوالي خمسين سنة، نشأت بيننا صداقة ثلاثية ظلت خاصة حتى الآن، ورغم أني ضربت في جهات الأرض الأربع عشرين سنة أو أكثر، ورغم أنني تعرفت على عشرات، بل مئات، الأشخاص من كل الجنسيات والمستويات، إلا أنني أستطيع أن أتجاوز تلك الصداقة الثلاثية والتي تحدت الزمن حقاً.

والآن، عندما ألتقي مع صادق، وقليلاً ما نلتقي، فإننا ما نزال نتحدث عن تيسير كأنه حي بيننا، ولم أسمع صادق ولم يسمعني هو أيضاً نشير إلى تيسير بالمرحوم أو ما شابه ذلك، وما زلنا نتحدث عنه كأنما هو مسافر في مكان بعيد ولا بد أن يعود ذات يوم.

تعرفنا في المطار القديم إذن، وكنا نلتقي بعد الظهر غالباً ونجلس على تلك الشرفة القديمة التي تطل على المُدرّج وأمامنا بعض الزجاجات المثلجة.

وأذكر أن تيسير حدثني عن الانتحار في أول تعارف بيننا، كان يلبس نظارة طبية خضراء، إلا أنه كان يخلعها بين حين وآخر، وقد لاحظت أن عينيه جاحظتان بعض الشيء مع شروش حمراء في قاع العين، أما نظرته فكانت تسيل حزناً ورقة عندما لا يكون غاضباً.

حدثني أنه درس جميع طرق الانتحار على الاطلاق، القفز من مكان مرتفع، فتح الشرايين، تناول حبوب، ابتلاع مواد سامة.. إلخ، ولكنه أخبرني أن أفضل طريقة هي وضع فوهة مسدس جيد على مجمع الأعصاب في الصدغ الايسر أو الايمن للرأس.... و.... (تك) وينتهي كل شيء في لحظات، وعندما كان يصل إلى هذه النقطة يوجه مسدساً وهمياً إلى الصدغ، ثم يضغط على الزناد الوهمي.. عشرات المرات كرر هذه الحركة فيما بعد، وكان يلذ له أن يعيدها ويعيدها... وفيما بعد أدركت أنها كانت جزءاً من تدريب طويل جداً نفذه بمسدس حقيقي بعد خمس عشرة سنة، وتحديدا في تشرين الثاني عام 1973، وأيامها كنت في بيروت، ولما سمعت الخبر وتيقنت منه قلت بصوت عال لقد فعلها أخيراً!؟!

كنا نلتقي في شرفة المطار، ثم يأخذنا صادق إلى بيته في الزرقاء وراء الحاووز الشمالي المرتفع كما كنا نسميه. وكان علينا أن نسير مسافات لا بأس بها من محطة الباصات إلى ذلك الحاووز، إلا أن تيسير لم يكن يطيق المكوث طويلاً في أي مكان، إذ غالباً ما يقترح أن نعود إلى عمان مرة أخرى، الأمر الذي كان صادق يتأفف منه دائماً. إذ كان صادق وما يزال من النوع الهادئ الذي يحب الجلوس في البيت بعد الدوام عاكفاً على أموره الصغيرة الخاصة، وذات يوم ضبطه تيسير وهو يفرك أصابع رجليه بشيء من زيت الزيتون، الأمر الذي شكل واقعة كبرى بالنسبة لتيسير، إذ اعتبر أن هذا النشاط لا يتأتى إلا لإنسان سعيد خالي البال يعيش في (بلهنية)... والكلمة جاء بها تيسير، والذي تميز ككاتب وشاعر وقاص ومتحدث بإجادته التامة والعميقة للغة العربية، علاوة على

قدرته الفذة في دقة التعبير الكاملة، بحيث يستحيل أن تضيف كلمة أو حرفاً مما يكتب، ولتتأمل مدى دقة التعبير مثلاً في هذه الأبيات المأخوذة من قصيدته «قرارة موشح أندلسي» والتي كتبها فيما بعد أثناء دراسته للحقوق في جامعة دمشق:

«إشبيلية....

كتفاك عاريتان ما ارتضتا عباءات يوشيها القصب

جئنا لمعبدك الشموخ بحبنا

فعزفت عن قرباننا

صماء في وجه المحب أما تدغدغك الهدية؟ يأتيك حاملها يغنيك الرجاء

وأنت صامته عصية...».

وبعد ذلك أخذنا نلتقي في بيتنا أحياناً، وكانت لي غرفة خاصة مجاورة لغرفة أهلي أمارس فيها حياتي كما أشتهي تقريباً.

كان يأتي لزيارتي في أي وقت مجروح الخاطر ملسوعاً غالباً كما لاحظ صادق، معذباً قلقاً حنوناً جارحاً...

كنت قد اشتريت (فونوغرافا) مع مجموعة من الموسيقي الكلاسيكية لمشاهير المؤلفين الموسيقيين مثل بتهوفن، فرانز لسيت تشايكوفسكي، موزارت ورحمانينوف...

وكان تيسير يستمع بكل جوارحه كأنه يقيم حواراً شخصياً مع المؤلف... وقد أحب كثيراً تشايكوفسكي المعذب الآخر، وخاصة سيمفونيته السادسة المسماة "الباثيتيك" وغالباً ما يترجم بعض الألحان التي تفيض باللوعة إلى كلمات يرتجلها أثناء الاستماع، وكان هناك مقطع يفيض حناناً وعندما كان يسمعه تيسير كان يردد « آه يا ماما».

أما بتهوفن فلم يحبه تيسير كثيراً رغم إعجابه بعظمة موسيقاه... وعلى العموم كان يحب الذين يكشفون عن ضعفهم أكثر من الذين يكشفون عن قوتهم، رغم أنه في روايته «أنت منذ اليوم» كان يحلم بأمة تحمل وشم العظمة... إلا أن هذا كان من تناقضاته الأساسية.

كنا قد تعرفنا على الوجودية، وكانت ما تزال طازجة وقد ظهرت لتوها، فأخذنا بشراء جميع ما تمت ترجمته لأعلامها، وخاصة سارتر وسيمون دي بوفوار وألبيركامو.

وعلى حين كنا نحاول أن نفهم هذه الفلسفة بصعوبة كان تيسير قد استوعب جوهرها واتخذ موقفاً واضحاً من أعلامها... إذ إنه لم يحب سارتر أبداً، وكان يرى فيه عقلاً بارداً مخيفاً، وكان يتحدث بتقزز عن بعض الصفحات في «دروب الحرية» – إحدى روايات سارتر – قائلاً: «انظروا كيف نحوّل الحب إلى تشريح يشبه أمعاء حيوان ميت».

أما (كامو) فكان يعتبره صديقه الشخصي تماماً... وكان يتحدث عنه بودّ ظاهر، وكان معجباً تماماً بأخلاقه... وكان يقول إنّ (كامو) في أعماقه رومانسي آخر... لكن بطريقة مغايرة...

كان تيسر وسيظل شعلة متقدة من الذكاء الخارق والموهبة والإخلاص العظيم... وكان يسبقنا في كل شيء.. ولذلك لم يكن صديقنا العظيم فحسب، ولكن أستاذنا ومعلمنا، رغم أننا اختلفنا معه في الأسلوب.

كان حالماً عظيماً وشاعراً عظيماً ورومانسياً كاملاً... ومأساته التي قادت إلى انتحاره هي مأساة الروح العظيمة الحساسة إذ تصطدم بالواقع المبتذل.

وكان يريد أن يعيش الحياة شعراً، ولكنه كان يرتطم بالزيف والكذب في كل مكان (تفحصت جميع حبات الفستق فوجدتها فاسدة).

وأما نحن، أصدقاءه، فقد حاولنا أن نفعل شيئاً، ولكننا لم نستطع، ومما زاد الأمر سوءاً أننا غادرنا عمان بعد ذلك بسنوات، صادق إلى الكويت، وأنا إلى القاهرة.

ومما ضاعف من عذابه أنه لم يستطع أن يكتب الأشياء التي كان يريد أن يقولها بصراحة، وربما يعرف القلائل فقط أنه كان يحلم بكتابة اعترافاته الكاملة كما فعل جان جاك روسو في اعترافاته الشهيرة، ولكن ذلك كان أمراً مستحيلاً في مجتمع محافظ مغلق... سواء فيما يتعلق بالطفيلة، بلدته، أو في عمان والعالم العربي...

وكان شرع أيضاً في كتاب عن السياسة العربية وضرورة ربطها بأخلاق معينة، ولكنه لم يستطع أن يكمل الكتاب إذ أدرك أن نشره لن يكون ممكناً.

وهكذا... وهكذا علمنا من مأساة تيسير المبكرة حقائق مخيفة عن وضع الكاتب في العالم العربي، ونحن الآن نعلم أن أسوأ مهنة في العالم هي أن تكون كاتباً عربياً.. والأكثر سوءاً ومأساوية هي أن تكون كاتباً حقيقياً...

عندها ستجد أن كل شيء يقف ضدك على الإطلاق... وبعدها أما أن تختار ما فعله تيسير هرباً من عذاب لا ينقطع، أو أن تدرب نفسك بصبر عظيم كي تصبح (سيزيفاً) آخر عليه أن يحمل الصخرة ويدحرجها كل يوم من رأس الجبل.

ومع ذلك فقد ترك تيسير بصماته في جيل كامل... وعندما أتفحص نفسي ككاتب فإنني أجد أنني سرت شعورياً أو لا شعورياً على خطواته، فقد أنجز رواية واحدة، وأنا كذلك، وكتب مجموعة من القصص معظمها ساخر، وأنا كذلك، وكتب شعراً، وأنا كذلك، وإن بشكل مختلف، بالإضافة إلى عملنا في الإذاعة والصحافة.

وأحس أحياناً أنه يوجهني من حيث يقيم... وأنه في الوقت الذي يناديني للحاق به تحدوه رغبة أخرى هي أن أكون حلمه ووجهه الآخر، وأنا لم أخذله أبداً، فحاولت وما زلت أن أكون ما أراده هو ما أمكنني ذلك.

وبعد أربعين سنة على غيابه، أحس أننا تصالحنا في العمق، وأنني قد غفرت له، وأنه هو الآخر قد غفر لي بعد أن جرحنا أنفسنا طويلاً جداً، وهو يرقد في أعماقي سليماً معافى الروح، وأنني أحس أن روحه المعذبة قد هدأت واستقرت أخيراً في أعماق روحي..

والآن، وأنا أعبر الشوارع التي أكلت من أقدامنا في عمان القديمة.. يخيل لي أنني سأراه في أيّ لحظة بقامته اللطيفة وطلته اللاذبة، وأننا سنذهب إلى المقهى حيث سأنفض له رزماً هائلة من الاعترافات والحكايات التي لا أستطيع أن أبوح بها إلا له...

ويا تيسير... أنا لم أتحدث عنك بعد.. وإنما ما زلت أدوزن نفسي وقلمي لأتحدث عنك كما يليق بك.. ولا أدري متى أنطلق في هذا النشيد العظيم.. النشيد الذي لا ينتهي لتيسير سبول...



لوحة للفنانة أحلام أحمد حميدان

أدب تيسير سبول عند المتلقي الغربي

د. نسرين أختر خاوري

حينما وافقتُ على طلب رابطة الكتاب الأردنين ترجمة رواية «أنت منذ اليوم» كنموذج للأدب الأردني، ظننتُ أن العمل لن يستغرق وقتاً أو جهداً يُذكر لصغر حجم الرواية. ولكن ما إنْ بدأت بقراءة النص حتى أدركتُ جسامة المهمة في حضرة هذا العمل الموغل في الإبداع والتشابك والعمق.

كانت ترجمة «أنت منذ اليوم» تجربة شخصية مميزة شعرت خلالها بالخصوصية كقارئة. فقد بدا وكأنّ الكاتب يفتح لي أسرار روحه واختلاجاتها، فيسمح لي بالتوغل في مساحاته الخاصة جداً، ويصارحني كصديقة قديمة بكل ما يدور في نفسه التواقة للأصالة والصدق في عالم يتخبط في قذارته وتداعيه. شرح تيسير على لسان بطل روايته «عربي» في سرد صادق، تفاصيل الحرب وردود فعل الشارع العربي، بينما هو غارق في ممارسة طقوسه اليومية وتجاوزاته الاجتماعية بعفوية ودون أن يبرر، أو يعتذر، أو يساوم، أو يأبه بردود فعل القارئ، أو يحسب لها أي حساب. إنَّ شفافية ووضوح النص التي عكست شخصية تيسير كما وصفه أهله وأصدقاؤه المخلصون، جعلتْ هذا العمل الأدبي صورةً صارخةً لواقع تيسير بتفاصيله الموغلة في الخصوصية في إطار القضايا العامة التي عانى منها شعبه وأمته. ولقد أكد غالب هلسا هذا حين بيّن أن «قيمة رواية أنت منذ اليوم تعود إلى قدرتها على احتواء شعور الشارع العربي خلال مراحل حاسمة من تاريخه وعرضها لحياة الإنسان العادي ووصفها بدقة وأمانة لتفاصيل مشاعره وردود فعله".(1)

لم يكتفِ تيسير بتحليل واقعه الراهن مثرياً السرد بأبيات شعرية وأقوال مأثورة هي جزء لا يتجزأ من الخطاب العربي اليومي -والذي كان لا بد من نقله من خلال الترجمة ليبقى

كاتبة وأكاديمية أمريكية من أصل أردني.
رئيسة قسم الدراسات الشرقية في جامعة ديبول - شيكاغو.

النص مرتبطاً بسياق الثقافة العربية بغناها وتشعبها- بل أدخل بمهارة وحرفيّه في نص الرواية وحوارها رموزاً وأحداثاً استقاها من التراث الديني والتاريخي والشعبي والأدبي في محاولة لتفسير الحاضر وملابساته. وبما أن هذه المداخلات والرموز، في الغالب، غير معروفة للقارئ الغربي، فلقد وجدتني مضطرة لإضافة الحواشي لتوضيح المعاني المتعلقة ببعض التعابير والرموز، وشرح الوقائع التاريخية والنصوص الأدبية والدينية، وتبيين المقصود من بعض المصطلحات، لأسهل على القارئ فهم دلالات هذه النصوص.

كما زادت بنية الرواية التي تمثل بإتقان أدب ما بعد الحداثة (2)، من تشابكها وصعوبة ترجمتها. فلقد جاءت الرواية «لتعكس في بنيتها تهشم الرواية المتكاملة: لوحات قصيرة متتالية، لا يربطها زمان أو مكان أو حدث تاريخي واحد... يتم الترابط بين الأجزاء من خلال التداعي، فتصير الصور أو مشاعر اللحظة صوراً ومشاعراً تخضع لعملية التداعي هذه»(3) . ولا يشكل التفكك أو التداعي قصوراً في النص لأن تيسير قد حَبك في روايته خيوط النص وأحداثه، التي قد تبدو للوهلة الأولى متفرقة لا علاقة لها بباقي أجزاء الرواية، بحذر ومهارة ليؤلف لنا قصة حب، وحرب، وسياسة، جذورها في التاريخ وفروعها ممتدة نحو الإنسانية كلها. وقد ربط الكاتب أجزاء النص المعقد المفكك السرد، بخيوط رفيعة من اللغة والرموز والمفردات التي تصل بين المكان والزمان والأحداث والمشاعر والمفاهيم، وطوّر مشاهد غنيّة بالعلاقات القائمة بين المفردات التي تشكل المشهد الواحد ثم تعود لتربط ذلك المشهد بمشاهد أخرى بأسلوب تلقائي مبدع. ويرى الدكتور محمد عبيد الله أن هذا التفكيك في البناء جاء «قصدياً واعياً» وليس «نتيجة غياب الأدوات السردية أو الجهل بقوانين الرواية".(4) فكان لا بد لي من مراعاة هذا التشبيك المتعمد الذي لجأ إليه تيسير في الربط بين أجزاء النص المختلفة عند الترجمة للحفاظ على العلاقة والروابط الخفية بين النص وأجزائه.

لقد كان همي الأول عند ترجمة رواية «أنت منذ اليوم» أن أنقل للقارئ الغربي ما باح به تيسير في روايته بدقة وأمانة. كنت أفكر بالتحديد بطلابي وطالباتي في برنامج الدراسات العربية في أميركا. حيث أردتُ لهم أن يفهموا ما عاناه تيسير، ويشعروا بتيسير الإنسان بعيداً عن نمطية الرجل العربي وما يتعلق به من مفاهيم بالية، معظمها سلبي. أردتُ لهم أن يتعرفوا على معاناة الإنسان العربي وردود فعله تجاه الحرب وما بعدها من خلال إقامة علاقة وثيقة مع تيسير الذي مثّل، وما زال يُمثّل، تجربة جيله والأجيال العربية الشابة في هذا الزمن الغارق في الثورة والتغيير والترقُب. كان أملي، وما زال، أن يساعدهم هذا الفهم على استيعاب مدى تأثير الصراعات الماضية والحالية على نفسية إنساننا العربي وحياته اليومية. أردتُ لهم أن يعرفوا تيسير كما قدّم نفسه بصراحة وعُري وبلا أقنعة أو مساحيق تخفي النتوءات التي وشمتها تجاربه وتجارب شعبه على جبينه وروحه. أردت لهم أن يفهموا المحتوى الثقافي للنص الذي تتبلور فيه الأفكار وتتفاقم المشاعر في إطار أحداث وقعت وما زالت تتكرر بكل مدلولاتها التاريخية والاجتماعية والدينية والسياسية.

انتابتني في كثير من الحالات رغبة عارمة في أن أشرح وأوضح وأحلل النص، وأضيف إلى الترجمة، لكن إيماني بقدرة النص الأصلي مترجماً، دون تدخل مني، على إبلاغ رسالة صاحبه، وخوفاً من أن يؤثر صوتي على نصوص تيسير فيشوهها، امتنعت عن الإضافة، وحاولت أن أحافظ حتى على تراكيب النص الأصلية، في نطاق ما تسمح به قواعد اللغة الإنجليزية، ومراعاة لنقل المعنى الأصلي للنص وما يحتويه من مشاعر وانفعالات.

وبقي الهم الأكبر المُقلق – أبمقدور اللغة الإنجليزية أن تحتوى نصاً عربياً مميزاً بتعابيره، وتراكيبه، ومصطلحاته، وبعض خصوصياته المحلية، دون أن تشوهه أوتطفئ وهج الوجع فيه؟ وهل بالامكان أن يظل النص المترجم للإنجليزية عربياً روحاً ونكهةً ومذاقاً؟ هل سيكون لهذا النص المترجم القدرة على حمل مشاعر الكاتب وأفكاره، ونقلها بصدق وزخم وحميمية كصدق وزخم وحميمية النص الأصلي؟

ولاجابة أسئلتي السابقة كان لا بد لي من اختبار مدى فهم وتفاعل الطلاب الأميركيّين مع النص المُترجم، فاعتمدته كجزء من مادة الثقافة العربية في قسم الدراسات العربية في جامعة ديبول في شيكاغو. حيث قام الطلاب خلال الفصل الدراسي بالتعرف على تعريف الغرب للثقافة العربية ومعايير ومنتجات هذه الثقافة وخصائصها العامة وذلك عن طريق القراءة والمناقشة. ثم مراجعة مطبوعات من ضمنها مجموعة من الكاريكاتير العربي، ومشاهدة مقاطع مرئية تمثل الثقافة العربية كما يعيشها العرب، ثم حضور ندوات يقدمها متخصصون بالدراسات العربية، والمشاركة في نشاطات عن الثقافة والأدب العربي، وما إلى ذلك. وفي نهاية الفصل الدراسي، طلبتُ من الطلاب قراءة ترجمة رواية تيسير سبول «أنت منذ اليوم»، واستخلاص مفاهيم وخصائص الثقافة العربية التي عاشها تيسير، ومقارنتها بالمفهوم العام للثقافة العربية الذي توصلوا إليه خلال الفصل، ثم التعبير عن مدى تفاعلهم مع الرواية وشعورهم تجاه أبطالها وكاتبها. ومع أنني كنت آمل أن يتمكن الطلاب من التفاعل مع النص، إلا أنني فوجئت بمدى استيعابهم للأحداث وفهم النص والتواصل مع تيسير من خلاله. وفيما يلي نماذج مختصرة تمثل إلى حد كبير ما كتبه أغلبية طلاب المادة الذين قرأوا الرواية.

* وضعت احدى الطالبات الرواية في مصاف العمل الروائي العالمي حين كتبت ما ترجمته: «فكرت عند قراءتي للرواية، لكم هو ذكيّ هذا الكاتب! ومع هذا فلقد تبين لي أن هناك جانب تخريبي في شخصيته. ففي رأيي تشبه رحلة «عربي» في رواية تيسير «أنت منذ اليوم « إلى درجة سريالية رحلة «وينستون سميث» في كتاب 1984 لجورج أورويل". وكتبت الطالبة نفسها، فيما يخص شكل الرواية، تقول: «السرد والحوار كانا رائعين ومترابطين خلال النص. إن اختيار نص مفكك جعل الرواية أكثر متعةً لأنه دفع بالقارئ لأن ينتقل من مشهد إلى آخر مضطراً أن يتابع قفزات عربي باهتمام حتى يستطيع أن يربط بين تفاصيل الأحداث. وهذا لا يختلف كثيراً عن روايات ما بعد الحداثة الأخرى التي قرأتها". ثم أوضحت: «مع أنه من الصعب متابعة مثل هذا النص إلا أن هذا التركيب أضاف بُعداً جديداً لتجربتي مع النص. فإن طبيعته المفككة ساعدت على إيصال ماهية وطبيعة تفكك الشعب الذي تشرد وبات يفكر ويحس بكل الأشياء المتضاربة في الوقت نفسه". ثم أضافت: «كلما قرأت أكثر كلما بدأت أتأقلم مع عربي أكثر، فمع أنني لا أتفق مع بعض خياراته الأخلاقية، خاصة فيما يتعلق بتعامله مع المرأة، إلا أنه قالها كما هي. مع نهاية النص، تجاوزت هذه الاختلافات وبدأت أشعر بالشفقة تجاهه لأن ما فقده في الحرب أثر على حياته اليومية بشكل كبير، تماماً كما أثرعلى حياة بقية الناس. تبين لي من قراءة النص أن عربي يمثل ما عاناه العرب جميعاً، لذلك كان من الصعب ألا أحبه كفرد". وختمت تعليقاتها قائلةً: «أتمنى لو كانت رواية أنت منذ اليوم أطول...بدت الرحلة من عصور الظلمة إلى الضوء سريعة وخاطفة، تركت القارئ يلملم خيوط السرد، تواقاً للمزيد دون مساعدة من الكاتب. أردتُ الغوص في ذهن تيسير، أردتُ أن أعرف المزيد عن حكايته».

نرى هنا أن تفاعل هذه الطالبة مع النص لم يكن سطحياً، فبالإضافة إلى فهمها لمضمون رسالة تيسير، تفاعلت مع مواقفه واتخذت موقفاً مغايراً تجاه بعض تجاربة الشخصية،

ومع هذا استطاعت أن تتخطى هذا الاختلاف لتجد المساحات الإنسانية المشتركة وتعيد النظر في شعورها تجاه بطل الرواية وموقفها من معاناته التي مثلت لها معاناة شعب، قد لا تتفق معه في كل تفاصيل ثقافته وخصوصيتها، ولكنها تضامنت معه في إنسانيته ومعاناته. والأجمل أنها أرادت أن تعرف المزيد عن حكايته وحكاية شعبه وهذا يترك المجال للشرح والتفسير.

* وكتبت طالبة أخرى تقول: «إن الطريقة الموضوعية والصراحة البالغة التي يوظفها تيسير سبول عند طرح آرائه، طليعية وثورية. إن مجرد نشر الرواية بكل ما فيها من صراحة سياسية وشخصية، وعرض لمواضيع اجتماعية تتعلق بالحداثة، كدور المرأة، والدعارة، والعنف الأسري، وغيرها، يعد خطوة إيجابية جبارة نحو الحداثة». وربطت الطالبة، وهي بولندية الأصل بين ثقافتها وممارسات عربي، مفسرة لجوئه للشرب والنساء كوسيلة للهرب من واقعه، وأوضحت أن مثل هذه الممارسات وردود الفعل تظهر في المجتمع البولنديّ أيضاً. وأوضحت أنّ أكثر فصول الرواية تأثيراً هو الفصل الأخير، الذي يصف فيه عربي الحرب، قائلة: «استطعت أن أحس بهزيمة عربي ومأساته حين قرأت هذا الفصل، إنه عمل أدبي باهر ومهم جداً، يعبرعن واقع الإنسان الأردني والعربي على حد سواء». أما فيما يتعلق بتأثير المادة والرواية عليها شخصياً، فكتبت: « لقد ساعدتني الرواية على إعادة التفكير بقناعاتي ومشاعري. إن التعرف على ممارسات وأفكار قد أتفق أو لا أتفق معها دفعني لأن أسأل نفسي – لماذا؟ أن أحلل أفكاري وقناعاتي الخاصة، وبذلك فحصت دلالات وخصائص ثقافتي وأعدت النظر في مفاهيمي وتصوري للأشياء».

ونرى أن هذه الطالبة لم تكتفِ بمقارنة عربي وتصرفاته بالشاب الأميركيّ، وإنما تعدتها لتجد له نظيراً في ثقافتها الأم، البولندية. ثم إن قراءة الرواية دفعتها إلى التفكير في ردود أفعالها والمفاهيم التي تحكم ثقافتها الخاصة ومرجعيات هذه المفاهيم.

* وكتبت طالبة أخرى: «اكتشفت في نهاية قراءتي للرواية أهميتها الحقيقية. إن رواية تيسير سبول «أنت منذ اليوم» تعالج حياة رجل شاب تشده أفكار وتيارات مختلفة في اتجاهات معاكسة؛ واحدة إلى الماضي وأخرى نحو مستقبل مرتبط بهذا الماضي، وتجبره على أن يفكر في نظرته المستقبلية التي لا ترتبط بشكل مباشر بأي من الاتجاهين». ثم أضافت: «عربي يشبه الشباب الأميركيّ، فهو أيضاً يبحث عن صوته الخاص. الفرق هو الضغوط التي تفرض نفسها عليه...عربي ممتلئ بالافكار الخلاقة، لكنه فشل في تحديد هويته واكتشاف صوته الخاص». وقالت أيضاً: «وجدت عربي صادقاً جداً في كتاباته، حتى في المواقف التي قد تدعو للخجل، كذهابه في التاكسي إلى –مكان ما– واعترافه بالحاجة إلى تفريغ رغباته الجنسية، فبينما يعرض هذا، يطرح في الوقت نفسه أسئلة واعية تدفعنا للتفكير الجدي في دور المرأة ومكانتها في المجتمع العربي...

أعجبت بتيسير لأنه لم يكن خائفاً من التعبير عن واقعه الذي طرحه بتجرد، ولم يخشَ أن يحمل فكراً ورأياً مغايراً لما هو سائد. هناك أشياء صغيرة أزعجتني عند قراءة الرواية، منها أن عربي كان يستسلم بعد أن يبلغ مراحل معينة في فضوله، فيتوقف عند ذلك الحد ثم يتراجع. أعتقد أنَّ الرواية تجعل القارئ يتضامن مع بطلها، ولكن للأسف يفتقد هذا البطل القدرة على الايمان بنفسه وقدراته». ثم أضافت: «استطعت من خلال هذه الرواية أن أراقب ما يحدث من خلال وجهة نظر العرب. فلم يفرض عليّ الكاتب ما أفكر به أوكيف أتعامل مع الأحداث، ولم أوضع في مواقف تحرجني أوتجبرني على التفاعل مع آخرين لست على دراية تامة بثقافتهم. على العكس بدلاً من ذلك سمحت لي الرواية أن ألبس حذاء «عربي» وأسير على خطاه وكأنني أعيش الحياة العربية بتفاصيلها وما يدور فيها من أحداث من الداخل". أما فيما يتعلق بشكل الرواية وتأثير محتواها فقالت: «تعودت على

القفز من فكرة إلى فكرة واستمتعت بذلك لأنه سمح لي أن أتعرف على عربي وعالمه الذي قدمه لي على جرعات صغيرة بينما كنت أعبر صفحات الرواية وفصولها. كما نمّى لديّ حب كبير لعربي الشاب الذي يبحث عن هويته، ويواجه خيبات أمل متكررة، حتى إنني بدأت أفقد الأمل مثله. كان هذا مؤثراً جداً بالنسبة لي، ويختلف تماماً عما يشعر به الفرد الأميركيّ الذي يتعامل مع هذا الصراع السياسي والقضايا العربية بعيداً عن بعدها الإنساني». وفي نهاية تقريرها قالت: «شعرت من خلال قراءتي للرواية أن تيسير باح لي شخصياً بسر ما، لا يعرفه أحد سواي"».

وهنا نرى أن هذه الطالبة، مثل الطالبة السابقة، قرأت الرواية من خلال منظومتها الثقافية الخاصة، وأسقطت على عربي قناعاتها، ورغم هذا اكتشفت المساحات المشتركة، وفهمت معاناة عربي وقضاياه. ومع أن قناعاتها قد لا تتفق مع بعض ممارسات عربي ومعالجته للأمور، إلا أنها وقعت في حبه وتعاطفت معه كإنسان يشعرها بالخصوصية، ويشرح لها قضاياه دون أن يفرض عليها رأيه أو يحاسبها على قناعاتها وآرائها. فكما احترمها هو احترمته هي، وأصغت إليه، فتأصلت روابط الود والصداقة معه إلى درجة أنها شعرت بأنه أطلعها، من خلال سرده، على سر ما، وأنها صارت مستودع أسراره. لقد أسعدني اكتشافها هذا لأنه يعبر إلى حد ما عن بعض الخصوصية التي شعرت بها حين قرأت النص وترجمته من العربية. أما أهم ما توصلت إليه الطالبة في رأيي فهو الربط بين مشاكل الشاب الأميركيّ وما يمر به عربي، مع اختلاف الظروف، وذلك لما في هذا الربط من دلالات بأن عربي لم يعد «الآخر» في نظر هذه الطالبة وإنما صار واحداً من جيلها تقيسه بمقاييسها، وتتفاعل وتتعاطف مع قضاياه. وهذا مهم للغاية لفهم وجهة النظر العربية وتقريب قضايا الإنسان العربي إلى ذهن وقلب الجيل الأميركيّ الجديد. فبالرغم من مرور الزمن، إلا أن هناك عوامل مشتركة عديدة بين القضايا التي يواجهها الشاب العربي اليوم وما واجهه عربي وجيله قبل عقود.

* أما طالبة العلاقات الدولية المتخصصة بدراسة العالم العربي، فكتبت تقول: «أشعر أن عربي كان صادقاً في حديثه... فالأحداث التي طرحها من الصعب مناقشتها، وليست من نوع الأحداث التي يمكن للفرد تخيلها"». وأضافت: «إن أقوى مشاهد الرواية محاولة عربي الانتحار بينما هو منشغل بأوجاع وطنه والدمار الذي لحق به. شعرتُ بالحزن لمجرد التفكير أن شخصاً ما مُجبر على أن يمر بمثل هذه التجارب وحيداً. لقد تعاطفت بشكل بالغ مع عربي حين بدأ ينتحب مُتذكراً ما مرّ به وبعالمه من ظلم خلال العصور الغابرة"». ثم عادت توضح: «إن السرد الذي قدمه تيسير لأحداث حرب 1967 على لسان عربي لا يقدّر بثمن؛ لأنه غير متوفر في التحاليل السياسية والمراجع الأكاديمية التي تغطي الأحداث"». وبعد ذلك أضافت: «لقد ساعدتني الرواية على فهم أحداث حرب 1967 بشكل جديد يركز على البعد الإنساني للحدث وتفاصيل ردود فعل الناس له، كما في وصف الجندي القتيل الذي بقى مُسجياً ببدلته وحذائه اللامع قرب الجسر المُهدم لأيام، حتى فاحت منه رائحة الموت، مثل هذه المشاهد حركت مشاعري وأوضحت لي ما يدفعه الإنسان ثمناً للحرب. لقد جعلتني الرواية أفكر لمدة طويلة من الزمن في هذا الواقع، وأعيد النظر في مفاهيمي المتعلقة بهذه الحقبة من التاريخ العربي"».

من الواضح أن رواية تيسير ووصفه للأحداث أضفت على ما درسته هذه الطالبة عن العالم العربي نزعة إنسانية، فلم يعد ضحايا حرب 1967 مجرد أعداد وإحصائيات، بل أشخاص صوّرهم تيسير بإتقان، ونفخ فيهم الحياة، فإذا بهم أحياءً يعيشون ويموتون ويؤثرون على أفكار القارئ ومشاعره ومفاهيمه.

* ولم يقل تفاعل الطلاب عن تفاعل الطالبات مع نص رواية تسير حيث كتب أحد الطلاب يقول: «إن حياة عربي وصابر بدت مشابهة لحياة الشباب في أميركا. في الغالب كانا يمضيان الوقت معاً، ويذهبان للحانة ليتحدثا عن الحياة والضوابط الاجتماعية والأخلاقية وعلاقاتهما الاجتماعية، ويمضيان بعض الأمسيات في علاقات مع الجنس الآخر، هذا ما يفعله الشاب الأميركيّ أيضاً. الفرق هو نشاطاتهم السياسية. الشاب الأميركيّ غالباً لا يهتم بالسياسة، وقد يكون ذلك لأن الأوضاع السياسية مستقرة في أميركا". ويصف عربي قائلاً: «كان عربي طوباوياً، تأثر بشكل كبير بمقتل قطة... ليكتشف بعد ذلك، بعد تجارب قاسية حقيقة الحياة، وفقد براءته، ليس باختياره، ولكن نتيجة الإرهاصات والظروف والضغوط التي تعرّض لها". أما عن طريقة السرد، فيقول: «انسجم تصاعد الأحداث في الرواية مع أسلوب الكاتب. الجمل والوحدات القصيرة تحولت إلى فقرات أطول، وتركيز على فترات زمنية أقصر، بدأت كأنها تزداد سرعة لتصل بنا إلى الذروة، انهيار عربي وفقده القدرة على تحمل واقعه... يمكنك أن تحس وترى هذا التحول أمام عينيك حتى قبل أن يخبرك به الكاتب بشكل صريح". وبعد ذلك يسهب الطالب في شرح الأحداث الخاصة والعامة التي كان لها الأثر الأكبر في حياة عربي، ومنها اعتقاله، واعترافه، مزاودات الإذاعة، وخطبة الخطيب، ويعلق على ذلك بقوله: «كل هذه الأحداث الكبيرة أدت إلى تحولات جذرية في حياتي وحياة عربي على حد سواء. راقبته يفقد قدرته على التحمل، وكان هذا صعباً عليّ، خاصة وأنه إنسان حساس وعاطفي... لم يفشل النص أبداً في أن يحمل لي زخم المشاعر والأفكار التي أراد الكاتب إيصالها للقارئ".

* أما أحد الطلاب المحافظين، فقد وصف مشاعره تجاه الرواية بأنها «مختلطة»، فهو لا يتفق مع بعض تصرفات عربي الأخلاقية والتزاماته السياسية، بدءاً بالسماح لنفسه بأن ينشئ علاقات جنسية دون التفكير في تأثيرها على حياة الفتيات اللواتي يعاشرهن، ثم عدم إخلاصه للحزب الذي كان ينتمي إليه، والبوح بتفاصيل عن التنظيم وخصوصياته قد تضر به. ومع ذلك، يتعاطف الطالب نفسه بشكل كبير مع ردود فعل عربي تجاه الحرب ويقول: «جعلني الكاتب أشعر أنني كنت مكان عربي، أراقب الأحداث، وأشم رائحة الجثث المتعفنه". وربما كان حكمه على عربي صارماً من جهة ومتعاطفاً من جهة أخرى لأنه عاش التجربه مع عربي، حيث يقول في هذا الصدد: «جعلني الكاتب أشعر أنني أسير بجانب عربي في رحلته".

* وقال طالب آخر: «إن استخدام المنهج الواقعي بصدقه الصارخ بما يتعلق بشخصيات الرواية، أثر بشكل جذري على فهمي للثقافة العربية. كان فعل التجربة الشخصية المجردة من أي ادعاءات مزيفه فعالاً في فهمي للأحداث، مما دفعني للتفكير في قناعاتي وممارساتي خلال وبعد قراءة الرواية. لقد استطاعت شخصية عربي التي حركتها المشاعر الجياشة والانفعالات الصادقة أن تربطنا بأحداث اجتماعية وسياسية في غاية التعقيد، بما فيها من إيجابيات وسلبيات، ذات صلة ليس فقط بالزمن الذي تمثله، وإنما بالحاضر أيضاً".

وكما كان الأمر مع الطالبات، فقد تفاعل الطلاب مع النص أيضاً، وتعرفوا على عربي وحكموا عليه حسب فهمهم لما هو متوقع منه كشاب عربي يعيش في مجتمع محافظ. تفهم الليبراليون موقفه، وأدان المحافظون بعض تجاوزاته الأخلاقيه. وبغض النظر عن رأيهم بشخصية عربي وشعورهم تجاهه، فقد اتفق الجميع أنّ سرد تيسير الصريح، الصادق، الشفاف دفعهم للتعاطف مع عربي وقضيته الأساسية، الحرب، والسياسة، وضياع الوطن، وتشرد الأهل.

لقد بينت هذه التجربة المتواضعة، ونماذج مداخلات الطلاب، مدى تأثير ترجمة رواية تيسير سبول الأدبية المحكمة، المشوقة، الصريحة على مفاهيم الطالب الأميركيّ

ومشاعره. لقد شرح تيسير بمهارة الأديب المبدع الحساس وأمانة الصحفي النزيه، ما عاشه ورآه، مضحياً بخصوصيته، وموظفاً إياها في إظهار حجم المعاناة والانتقال بالأحداث من العام المجرد إلى حميمية السرد الخاص، تاركاً لنا بذلك سجلاً إنسانياً حافلاً حياً استطاع -حتى مُترجماً- أن ينقل ما عاناه شعب برمته.

ولقناعتي بأهمية أعمال تيسيرسبول، خاصة بعد الاطلاع على ردود أفعال طلابي لرواية «أنت منذ اليوم»، قمت بترجمة باقي قصص تيسير وهي «الهندي الأحمر» و«صياح الديك»، كما ترجمت مجموعته الشعرية الكاملة «أحزان صحراوية» بالتعاون مع شاعر أميركيٍّ من أصول أفريقية وقع في حب تيسير بعد قراءته لقصيدة كنتُ قد ترجمتها في وقت سابق، وأصرّ على ضرورة التعاون لترجمة المجموعة كاملة ونشرها، إيماناً منه بأنها من أفضل وأرق وأصدق ما كُتب من الشعر الحديث. لقد أثبت تيسير سبول أنّ الأدب الأردني المتقن، حتى لو كان مترجماً، قادرعلى تخطي حدود الزمان والمكان، فما علينا إلا أن نترجمه ونعمل جاهدين على نشره.

الهوامش

1- هلسا، غالب، الفارق مبدعا، من موقع:

http://tayseersboul.com

2- يرى الأستاذ أحمد مجذوبه في مقال بعنوان «رواية تيسير سبول، أنت منذ اليوم في إطار نظرية ما بعد الحداثة» أن الرواية من أوائل الروايات العربية التي تمثل هذا المنهج ولها تأثير واسع على ما جاء بعدها من أدب عربي في هذا المجال.

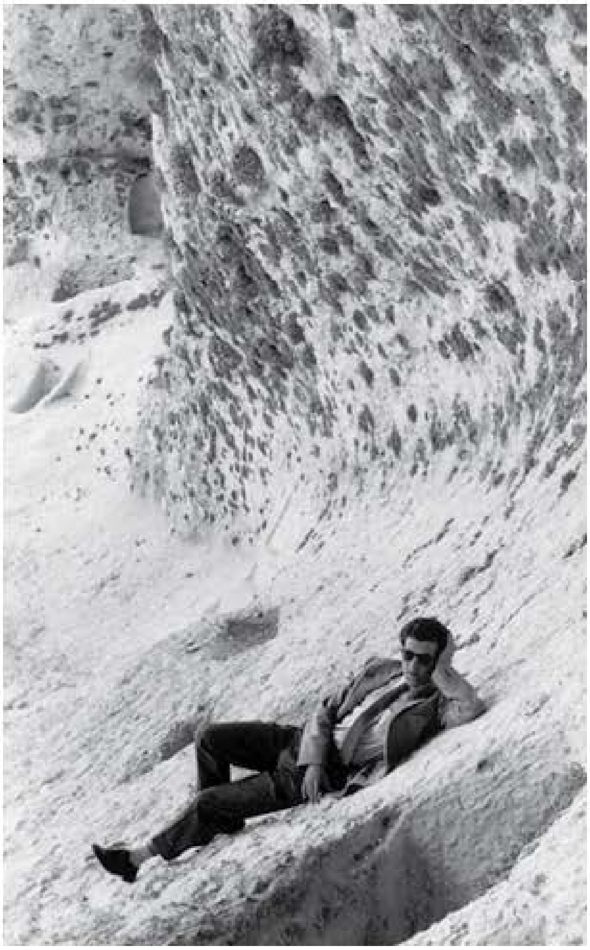
Majdoubeh. A.Y. (2001). "Tayseer al-Subul's You As of Today in a Post-Modernist Context". Journal of Arabic Literature. Volume 32. Issue 3. pgs. 301-284.

3- هلسا، غالب، الفارق مبدعا، من موقع:

http://tayseersboul.com

4- عبيد الله، محمد (2007-11-16)، تيسير سبول... المسافر إلى البلد البعيد، من موقع:

http://tayseersboul.com



«الكلمة والرصاصة»:

حياة الأديب الراحل تيسير سبول وآثاره في دراسة

جعفر العقيلي



تيسير سبول من الأدباء الأردنيين الذين عاشوا فترة سياسية صعبة، توالت فيها الهزائم المتلاحقة على العرب، من نكبة فلسطين، مروراً بهزيمة حزيران 1967 وليس انتهاء بحرب 1973 التي شهدت تسديد هذا الأديب الشفيف رصاصةً على رأسه مودِّعاً الحياة.

يتناول كتاب «الكلمة والرصاصة» للناقد د.سليمان الأزرعي (وزارة الثقافة، 2013)، بالدراسة والتحليل، حياة سبول ومعاناته الذاتية التي لم تكن منفصلة عن معاناة جمعية مهمومة بقضايا كبرى، وما خلفه من إبداعات لم يرَ الكثير منها النور، وهي تؤشر بمجملها على التحولات الفكرية والفلسفية التي قادت سبول إلى أن يتخذ في النهاية قرار الرحيل.

يمهد الكتاب بوصفٍ للحياة السياسية والاجتماعية وانعكاساتها على الحركة الأدبية الأردنية، وقد مثّل هذه الحركة شعرياً في فترة الانتداب الشاعر النبطي البدوي علي الرميثي، فيما لم تظهر في شعر الفصحى في تلك الفترة محاولات تُذكر، ومثلها في القصة.

ويشير الأزرعي إلى تأثر شرق الأردن بالتجمعات والأندية الأدبية في فلسطين، من مثل «جمعية ترقي الآداب الوطنية» في يافا، و«الجمعية الإسلامية» في حيفا، و«جمعية النهضة

كاتب أردني.

الاقتصادية العربية» التي جمعت أبرز المفكرين والأدباء والصحافيين، كما كان للأمير عبد الله بن الحسين (المؤسس) اهتمام كبير بالحركة الأدبية، بخاصة أنه كان ينظم الشعر ويتذوقه، وقد ظهر في تلك الفترة الشاعر مصطفى وهبي التل (عرار)، وظهرت بعض المحاولات في كتابة القصة لكنها ظلت أسيرة للوعظ والتقرير والمباشرة.

ويبين الباحث أن حرب 1967، كانت فيصلاً وضعَ الحركة الأدبية الأردنية، والحركة الوطنية السياسية، أمام مهمات جديدة، فانخرطت الجماهير في الكفاح المسلح، وخاطبت أقلام الأدباء الشعبَ وتفاعلت معه، واستبشرت بالنصر والتحرير، لكن مأساة أيلول خلطت الأمور، وعاد اليأس يملأ الصدور من جديد.

في ظل ذلك الواقع المثخَن بالهزيمة، عاش تيسير المولود في الطفيلة عام 1939، والذي كان أصغر إخوته، فقد تزوج أبوه ثلاث زوجات؛ واحدة لم تنجب، والثانية أنجبت بنتاً فقط، فيما تجمّعَ بقية الأبناء والبنات من أمّ واحدة هي أم تيسير، وكان والده يمثل شخصية الفلاح القاسي الذي يوزع الأدوار ويقسم العمل دون أن يستشير أحداً.

بدأت علامات الذكاء تظهر على تيسير منذ نعومة إظفاره، وبعد أن أنهى دراسته في المرحلة الابتدائية ارتحل إلى الزرقاء بصحبة شقيقه الأكبر شوكت، ثم ارتحل إلى عمّان بعد المرحلة الإعدادية ليدرس في كلية الحسين، وفي تلك الفترة بدأت تتضح لديه الاتجاهات الأدبية، وظهر ذلك من خلال مشاركاته بقصائد وأقاصيص في مسابقات كانت تنظمها الإذاعة الأردنية. كان شوكت يخشى أن يؤثر اهتمام تيسير بالأدب في تحصيله العلمي، ويحذره دوماً من ذلك، مما جعل تيسير يلتجئ إلى أحد أقاربه في السلط.

وفي تلك المرحلة، كما يؤكد الأزرعي، بدأ يظهر لدى تيسير الحس الوطني والقومي، وبات يؤمن بانتصار الأمة، تكشف عن ذلك قصيدته التي كتبها في بواكيره:

«عادت خطاي ومن جديد

تهوي مطارق من حديد

وعلى الرؤوس.. رؤوسهم

تلك المليئة بالصديد

ومضيت أزأر بالوعيد

كالموت كالقدر العنيد

سأعيد ماضيّ التليد».

بعد تخرجه في الثانوية ونيله مرتبةً بين أوائل الطلبة في العاصمة، ابتُعث تيسير للدراسة في الجامعية الأميركية ببيروت، لكنه عاد من هناك وأصرّ على دراسة الحقوق في دمشق، وفيها عاش تجارب السياسة وأحداثها وتقلباتها، فشكّ في طريقه، ولم يستطع التوافق مع حزبه ومع مواقفه السياسية عندما وقف مع الانفصال. وبعد أن غادر الحزبَ وتخرج في الجامعة، عاد إلى عمّان وعمل موظفاً في ضريبة الدخل، ثم عمل محامياً متدرباً في مكتب المحامي صليبا الصناع، قبل أن يتنقل بين الوظائف ليعمل في النهاية بالإذاعة الأردنية ويقدم برنامجه «مع الجيل الجديد» الذي لقي أصداء واسعة بخاصة لدى جيل الشباب.

ويؤكد الباحث أن شخصية الأب الفلاح القاسي وحادّ المزاج أثرت في تيسير كثيراً، فظهرت تناقضاته مع أبيه حادة وعنيفة بصورتها التي كُبتت بها. يقول الأزرعي: «ربما لا يكون في ذلك مبالغة إذا قلنا إن سبول حمّل كل الآثام لآباء أبطاله في أعماله القصصية في محاولة لا شعورية منه لتفريغ احتجاجه ضد نموذج الأب المتسلط الفردي. كما افتتح روايته (أنت منذ اليوم) بمشهد دموي لا إنساني بشع، حيث ارتكب والد (عربي) جريمة قتل القطة بعصاه».

وجد تيسير في شقيقه الأكبر شوكت ما لم يتوفر في أبيه، وكان شوكت من أوائل المتعلمين الجامعيين في الأردن، ومن أصحاب الحس الوطني المبكر، لذا عندما دخل السجن العام 1957 فُتحَ على تيسير باب الحزن على مصراعيه، وكتب في ذلك قصيدة منها:

«قلبي.. عيني

كل عروقي تصرخ: (ماء)

والماء مع النسر الغائب

والنسر يغالب في الصحراء».

ويؤكد الأزرعي أن حرب 1967 كانت من أشد المحطات ألماً في رحلة تيسير المحزنة، ثم جاءت أحداث أيلول 1970 لتزيد من منسوب الذعر والخوف، لتأتي زيارته إلى الضفة الغربية عام 1972 والتي تعرّفَ فيها على قدرة الاحتلال وتقدمه التقني في وجه المثقف العربي، فتضيف تعزيزاً جديداً لمسوغات يأسه، وخلال ذلك يعكف على قراءة كتاب «تدهور الحضارة الغربية» فتروقه قدَرية «شبنغلر» وتبدأ بحرْفهِ عن علمانيته ليجد نفسه أقرب للصوفية.

وبتأثيرٍ من هذا الكتاب، يبدأ تيسير مخطوطته حول العروبة والروح العربية، محاولاً إقناع ذاته بحتمية انتصار العروبة كقدر لا رادّ له، ليختتم كتابه بالاستنتاج التالي: «الصهيونية العالمية المعاصرة نهاية قصة ستعيش عقوداً، ثم تنهار أمام العملاق العربي الذي بدأ يستيقظ من غفوته مع نهاية القرن التاسع عشر»، وقد ظهر خللُ فلسفته هذه وعدم قدرتها على فهم الحياة واستلهام الواقع عشيةَ حرب 1973 حين نسفت كل مقولاته القدَرية ووجد نفسه أمام حسابات جديدة، فأدرك أن السياسة والأمور العسكرية والنصر والهزيمة لا تتم بقدَرٍ مرسومٍ لا رادّ له، ولذلك كتب قصيدة منها:

«أدري بأني لو بكيتُ مصير شعبي

لو أعارتني ثكالى النوق حنجرة

سدى

أزجي لسيناء العجوز

نحيبَ شعبي لا صدى

عشرون ألفاً مقلةً نقرَ العقاب

لا تهذِ بالنصر الملفّق إنني أنبيك

خذ:

النور غاب

والليل أطبق

فليكن ليلٌ وكان».

يقول الأزرعي واصفاً التحولات الفكرية والنفسية التي عاشها تيسير في تلك المرحلة: «لقد ضاع سبول عبر طرقات البحث المرهقة، وواجه القهر بحسه المتطرف، وبحسه المتطرف ذاق طعم الهزيمة فكثر حديثه عن (الأرض اليباب) و(شتاء الموت) في محاولة يائسة لمواجهة الضياع»، ويدلل الباحث على الحزن واليأس اللذين سيطرا على تيسير وقتها، بحادثة شهدها أصدقاؤه قبل رحيله بأيام، حيث أسرّ لبعض أصدقائه بفكرة تشكيل جمعية لمكافحة الحزن، وكان الاقتراح طريفاً هذه المرة! ولم يكن ذلك الاقتراحَ المعهود: تشكيل رابطة للكتاب الأردنيين. لكن الأصدقاء ضحكوا وعدّوها واحدةً من شطحات تيسير اللامعقولة. إلا أنهم عرفوا شدة الحصار الذي يعاني منه صديقهم حين سدد الطلقة إلى رأسه وانكفأ إلى الأبد، معلناً انتهاء الرحلة.

يخصص الأزرعي الجزء الأكبر من الكتاب لدراسة آثار تيسير، ويبدأ من الشعر الذي هو أولى ممارساته الأدبية.

فإذا كانت أشعار تيسير في بداياته الأولى على مقاعد الدرس تميزت بالتفاؤل والثقة بالنصر، فإن قصائد مجموعته «أحزان صحراوية» بدت مثقلة بروح الحزن والتشاؤم، ومن ذلك:

«صديقتي

وجدفوا عليّ

ولوّثت شفاههُم آخرَ ما لدَيّ..

براءتي.. وا خيبة المسار

صديقتي كل العيون ها هنا حزينة

فالحزن قد غزا المدينة

جنوده الأقزام قد تسلقوا البيوت

وحطّ في آفاقنا سكوت

تشي الوجوه ها هنا بأننا نموت».

وكان تيسير قد شرع بترجمة رباعيات الشاعر الفارسي عمر الخيّام، عن ترجمة الشاعر الإنجليزي «فيتزجيرالد»، ونشر قسماً منها في «مجلة الإذاعة والتلفزيون»، وفي الصحف المحلية آنذاك، وكان جلياً تأثره بفلسفة الخيّام، بخاصة ما تعلّق منها بمفاهيم: الموت والحياة والخلق والوجود. ومن ترجمته للرباعيات:

«نخب ذكراهم، على أرواحهم منا السلام

الأحياء قليلاً ما أقاموا

دارت الكأس عليهم دورة أو دورتين

وهوت حباتهم تترى فماتوا ليناموا.

* * *

يا أخي حين نُوارَى، يسدل الموت الحجاب

مَن يبالي بحضورٍ نحن منه أو غياب

يستمر الفلك الدوارُ والأكوان تجري

نحن لا أكثر من وقْعِ حصاة في عباب».

إلى جانب الشعر، كتب تيسير القصة القصيرة، ومما عثر عليه الباحث في هذا السياق: «هندي أحمر»، وهي قصة منشورة في مجلة «الجامعة»، و«صياح الديك» وهي مخطوطة لم تُنشر. ويرجح الباحث أن تيسير كان يتْلف أعماله الأدبية عند إعادته النظر فيها من حين إلى آخر فيكتشف خللاً هنا أو هنةً هناك.

وما ينسحب على القصة ينسحب على ما كتبه تيسير في الرواية التي لم ينشر فيها سوى «أنت منذ اليوم» التي يصفها الأزرعي بأنها: «لائحة اتهام شاملة ضد المجتمع العربي بكل ما فيه من السلبيات والمنغصات»، مشيراً إلى أن تيسير قدم فيها نفسه ليكون هو بطل الرواية «عربي».

وقد عُدّت هذه الرواية طليعيةً قياساً بالزمن الذي كُتبت فيه، إذ إن تيسير لم ينهج فيها نهج الرواية التقليدية في السرد وإدارة الأحداث، وكان بعيداً عن الشطحات الروائية المطولة والاستطرادات، والتزمَ خطاً مستقيماً ظل يقوده نحو الهدف دونما عناية بالتفرعات الجانبية للأحداث التي لم يكن لها دور سوى رفد الخط الأساسي الذي تسير فيه الرواية وتعميقه.

إلى جانب ذلك، كتب تيسير في النقد الأدبي، وقد توزع إنتاجه النقدي بحسب الباحث، في اتجاهين: منشور ومُذاع. جاء المنشور منه على شكل دراسات موسعة تناول فيها مواضيع متعددة، ومثال ذلك دراسته «الإيمان في شعر إليوت»، ودراسته حول رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، ودارسته حول فيلم «العار». أما نقده المذاع فقد ضمّته حلقات برنامجه الإذاعي الأسبوعي «على أمواج الأثير»، الذي استمر يقدمه في الإذاعة الأردنية ثلاث سنوات بلا انقطاع.

وقد تنوعت مواضيع هذا البرنامج وتعددت، فمن الشعر العالمي قدم تيسير لمستمعيه أجمل الأشعار العالمية، كقصيدة «البحيرة» لـ«مارتن»، وقصائد «من عيون إلزا» لـ«أراجون»، و«غيمة في بنطال» و«تحطّم مركب حياتي على صخرة الحياة اليومية» لـ«مایاكوفسكي»، وقصيدة «الغراب» لـ«إدغار إلن بو»، و«الأرض اليباب لـ«إليوت»..

ومن الأشعار العربية القديمة والحديثة، تناول تيسير قصائد للمتنبي والمعري والسياب وصلاح عبد الغفور، وفي مجال القصة قدم دراسات قيمة من مثل دراسته لمجموعة «النداهة» ليوسف إدريس، و«الصغار والكبار» لمحمد البسطامي، و«تحت المظلة» لنجيب محفوظ.

وفي مجال الدراسات النقدية البحتة، قدم دراسة بعنوان «شعر الحب في القديم والحديث»، ودراسة حول شعر التصوف بعنوان «ترجمان الأشواق لمحي الدين بن عربي»، ودراسة حول «شكوى الزمان في شعر أبي الطيب المتنبي»..

ويرى الأرزعي في دراسته لمواد هذا البرنامج، أن تيسير لم يكن قارئاً مزاجياً متقلب الآراء، بل كان ناقداً واقعي المنهج يطالب بواقعية الأدب التي لا تعترف بحدود والتي لا ترتكز على الجانب الوظيفي الاجتماعي فحسب، بل «الواقعية التي تريد من الأديب أن يجسد آلام الجماهير وأن يهتدي إلى أنجع الأشكال الفنية وصولاً إلى هذه الغاية.. وهي التي يوظف فيها الرمز المستمَدّ من الواقع للإيحاء برفض الظلم والعيب والرذيلة وبتجميد الفضائل الإنسانية بعيداً عن المخاطبة المباشرة والوعظ والإرشاد».

أما في المقالة الصحفية، فنشر تيسير العديد من المقالات في الصحف، وعالج فيها قضايا سياسية ووطنية وعالمية، ومن ذلك: «أنا وهو ولافون»، «عميلٌ لمن أنت»، «نهار إسرائيلي بشع»، «المثقف الجبان» و«مطلوب نظام ضرائبي».. وفيها ظل تيسير موضوعياً إلى أبعد حد، وقد تنوعت أساليبه في مقالاته التي اتخذت أحياناً شكل الحوارية، وتارة جاءت على شكل النداء الصريح، وأحياناً تأطّرت كرسالة تطرح قضية للنقاش.

وفي الدراما، كتب تيسير بعض التمثيليات المصورة للتلفزيون الأردني، ويقف الأزرعي عند اثنتين منها هما: «الله يرحمهم» التي يدور موضوعها حول مجزرة «كفر قاسم» التي حدثت في فلسطين عام 1956، و«الاختيار الأصعب» التي تروي قصة الفتاة القروية الفرنسية «جان دارك» التي أصبحت بطلة وطنية في تاريخ الشعب الفرنسي، إذ تسقط في قبضة محاكم التفتيش وتجتاز بقبولها الموت أصعبَ الامتحانات.

إلى جانب هذه الانشغالات، كتب تيسير مخطوطه «جوهر العروبة»، وفيه يؤكد على «الروح العربية»، وأن العروبة «جوهر» لا «ظاهرة»، لأن القومية العربية إذا ما كانت ظاهرة فسوف تكون منفعلة لا فاعلة، متأثرة لا مؤثرة، وعندها «تستطيع الولايات المتحدة الأميركية، على سبيل المثال، استعمال الكمبيوتر لتحديد مصير هذه الظاهرة ورصد تشكّلها!». أما إذا كانت القومية مسألة جوهرية فـ«سوف يعجز أيّ كمبيوتر في العالم أن يرسم قدرها ومصيرها».

وفي هذا المخطوط وضع تيسير نظرية تؤكد حتمية انتصار العروبة، ويشير الأزرعي إلى أن تيسير كان عاجزاً عن العثور على مقدمات منطقية للنصر، وأنه ارتدّ إلى النزعة القدَرية التي أقنع نفسه بها فتحولت لديه إلى فلسفة بعد أن تجمعت كل العوالم التي حاصرت صبره وأبعدته عن أسلوبه العلمي في إدراك الأمور ودفعته باتجاه قدري صوفي. ويؤكد الباحث هنا أن تيسير كان يشك في مدى صلاحية فلسفته تلك، ودليل ذلك أنه تردّد في إصدار هذا المخطوط: «لقد أدرك تيسير بعد تشرين 1973 أن فلسفته هذه لم تعد علاجاً نفسياً كافياً، وأن جميع الأسهم في جعبته نفدت.. وعليه، فلا بد من استعمال رصاصته».

قراءة في كتاب:

تاريخ دولة الأنباط

◄ يوسف حمدان



(1)

يقول المؤلف د. إحسان عباس إنه بدأ بتاريخ دولة الأنباط لأنه لم يجد شيئاً يشفي الغليل عن دورها التاريخي الحضاري مكتوباً باللغة العربية، وأشار إلى ما ذكره له بعض العارفين أنْ المرحوم محمود العابدي كان قد أصدر كُتيباً في هذا المضمار، ولم يستطع الحصول عليه، رغم محاولاته الكثيرة...، وأنْه بعد أن انتهى من إعداد كتابه هذا سارع بعرضه على صديقين من العلماء المؤرخين: هما الدكتور محمد عدنان البخيت، عميد البحث العلمي بالجامعة الأردنية، والدكتور كمال الصليبي رئيس دائرة التاريخ بالجامعة الأمريكية ببيروت...، وقد قرأ كلاهما الكتاب بدقة، وزوّداه بتعليقات وملاحظات قيمة جعلته يعود إلى الكتاب فيغيّر فيه ما من حقّه التغيير، ويحذف منه ما لا يتفق وطبيعته المبسطة، ويزيد حيث تكون الزيادة عوناً على الوضوح...، وذكر أنّه حصل على مصادر عن طريق تصوير

◄ كاتب أردني.

بحوث وكتب أمدّته بها الدكتورة وداد القاضي حين كانت أستاذة زائرة بجامعة كولومبيا – نيويورك (1985-1986)، والدكتور رضوان السيد الذي صوّر له بعض البحوث لدى إقامته بِ «تيوبنغن» بألمانيا، وقد بعث إليه هذا الأخير ببعض كتب احتاج إليها لمشروعه.. كذلك الدكتور مارتن هايندز بجامعة كيمبردج الذي زوّده هو الآخر بعدد من البحوث المصوّرة من مكتبة الجامعة هناك... بالإضافة إلى العاملين في قسم الدوريات بمكتبة الجامعة الأردنية الذين سهلوا له الحصول على ما كان متيسراً لديهم من بحوث، وعلى رأسهم الدكتور هاني العمد مدير المكتبة، والسيد نوفان الحمود مدير مركز الوثائق والمخطوطات في مكتبة الجامعة، اللذين بادرا إلى تزويده بكل ما كان يطلبه من كتب ودوريات، ولم ينس أن يأتي على ذكر آخرين ساعدوه على تسهيل مهمته في إنجاز هذا الكتاب، ومنهم راوية شفيق عيسى بمكتبة دائرة الآثار بعمّان، حين أذنت بتصوير كلّ ما وجده هنالك من بحوث ضرورية لإنجاز هذه الدراسة، ومنهم أيضاً الدكتور نبيل خيري بالجامعة الأردنية على جهده الهام في تدقيق بعض الجوانب، وفي اختيار الصور الضرورية التوضيحية لمادة هذا الكتاب..

(2)

تحت عنوان «نظرة موجزة في المصادر» تحدث المؤلف مؤكداً أنه ليس من السهل أن نتصوّر أمّة من الأمم لم تخلف لنفسها تاريخاً مدوّناً، على نحو إخباري أو سردي أو تحليلي، أو أن لا يكون لها رواة أو قُصّاص يتناقلون تاريخها في شكله الواقعي أو الأسطوري، ويتزيدون فيه، أو ينقصون منه كيفما شاءوا، أما حين تكون هذه ذات حضارة متميزة فإن الأمر يصبح أغرب، أمّة كان لديها رسامون ونحاتون ومغنون ومغنّيات، فبأية لغة تُراهم كانوا يتغنّون؟!، وتساءل المؤلف عن أشعارهم أين ذهبت، وأين الشاعر الذي كان يمجّد بطولات أمته، وينظم الملاحم والقصائد في أربابها وملوكها؟!

يكاد يكون هذا هو حال الأنباط...، إلا إذا اعتقدنا – الكلام للمؤلف – أنهم كانوا يعدون النقوش في الصخور والمعابد والرموز الدينية وغير الدينية من تماثيل وصور ومسكوكات معالم تغنى عن كتابة التاريخ أو روايته، إذ لولا العلاقات الخارجية التي دخلوا فيها مع جيرانهم لم نكد نعرف من أخبارهم شيئاً مكتوباً...، وحين ظهور الأنباط على مسرح التاريخ كانت الدولة الكبرى التي أنشأها الإسكندر المقدوني قد اقتسمها خلفاؤه، فوقعت مصر من نصيب بطليموس، وأصبحت بلاد الشام مجالاً للصراع بين السلوقيين والبطالمة، وكانت الخطوط الفاصلة بين هاتين الدولتين في الشام تتجه شمالاً أو تنحدر جنوباً بين كلّ فترة وأخرى بحسب الغلبة التي تحرزها هذه الدولة أو تلك..

يُعدُّ عام 312 ق.م. بداية التقويم السلوقي، ومن الغريب أن تتم في العام نفسه أول محاولة سلوقية لإخضاع دولة الأنباط بعد أن خضع كل ما عداها من بلاد الشام للسيطرة الهلينيّة، وبعد سنوات أخذ البطالمة يتحرّشون بالأنباط حتى إنهم انتزعوا منهم لفترة ما، النشاط التجاري وحوّلوه لمصلحتهم، وفي معرض العلاقة بين الأنباط والسلوقيين، وبين الأنباط والبطالمة تتحدث عنهم المصادر التاريخية، فوصول الأخبار عنهم في الحالين لم يكن التفاتاً عامداً إلى مكانتهم ودورهم في التاريخ، وإنما كان ذلك أمراً عارضاً..

في سنة 168 ق.م. حين قام اليهود بالثورة المكابية في ولاية اليهودية، واضطرار الإمبراطور ديمتريوس الثاني السلوقي إلى منح اليهود الاستقلال، نشأت إلى جوار الأنباط دولة جديدة، كان لا بدّ أن تنشأ بينهم وبينها علاقات، وتنشب أحداث، وديّة حيناً وعدائية حيناً آخر، اضطرت المصادر إلى عدم إغفال

الأنباط. تلك هي الفترة التي تعاقب على حكم ولاية اليهودية فيها حكام من أسرة الحشمونيين يعرف كلّ منهم بالكاهن الأعلى... وهي وظيفة دينية ودنيوية مدى الحياة... وكان يرثه في الحكم واحد من أفراد عائلته، وكانت تلك الدولة واقعة إلى جنوب السامرة، وكانت صغيرة المساحة، ولا تتبع لها مدن الساحل الفلسطيني، أو مناطق شرقي نهر الأردن، وفي عصور قوّتها كانت لها محاولات للسيطرة على مناطق مجاورة، وهو توسع إما على حساب الأنباط أو حساب غيرهم... فيتصارع معها الأنباط، وفي أحيان أخرى يتم في بعض الظروف نوع من التحالف بين الطرفين، فيدون التاريخ من منظار الدولة اليهودية أو مؤرخها حكماً على الأنباط أنفسهم.

وحين جاء بومبي إلى بلاد الشام فاتحاً سنة 64 ق.م. ونقل الشام إلى السيادة الرومانية، أصبح التاريخ يدوّن من منظار الدولة الرومانية، وكان للأنباط دور متفاوت الأهمية في هذه العلاقات، وفي محصلة ذلك دخلت اليهودية والأنباط في صراع على نيل رضى الدولة الأم (الرومانية)..

(3)

بِغَضّ النظر عن كون الأنباط عرباً أو غير عرب، فلم يكن لهم أيّ ذكر في مصادرنا العربية التي تحدثت عمّا قبل الإسلام، وهذا شيء مستغرب، نعم عرف العرب في الفتوحات الإسلامية، وفيما قبلها وفيما بعدها أن من يُدعوّن الأنباط هم أهل سواد العراق على وجه الخصوص، أو السكان الأصليون في الشام والعراق على وجه العموم، والنبطي هو كل من لم يكن راعياً أو جنديّاً من ساكني الأرض «بحسب ياقوت».. وهم قوم عرف عنهم أنهم حاذقون في الزراعة وعمارة الأرضين، واستنباط المياه، واستخراج المعادن، وأنّ لهم لغة خاصة بهم هي النبطية (الآرامية أو السريانية).. وهذا كلّه ينطبق على أنباط (بترا)...، ويرجح المؤلف أن العرب شملوا بهذه الصفات أنباط بترا، وربما يكونون من سكان الشام أولئك الذين أطلق عليهم العرب (نبط أو نبيط)، وكانوا يشتملون على عناصر من أنباط البتراء، كانت قد ذابت داخل المجموعة الكبيرة من أولئك السكان، وربما كان ذلك أحد الأسباب التي أدّت إلى جهل العرب بأنباط بترا، وبدولتهم، وبكلّ ما يتعلق بهم...، وإذا كانت بداية ظهور الأنباط لاحتلال مواطن الأدوميين في حدود القرن السادس، فإن الظلام يحيط بحوالي ثلاثة قرون من بداية تاريخهم... إذ ليس لدينا حتى اليوم أخبار عنهم قبل ما أورده (ديودور الصقلي)، وهو يعرض لهم في أواخر القرن الرابع، حين بدأ احتكاكهم بالسلوقيين، ومما قاله فيهم هذا المؤرخ:-

«لقد آلوا على أنفسهم ألا يبذروا حبّاً، ولا يغرسوا شجراً يؤتي ثمراً، ولا يعاقروا خمراً، ولا يشيدوا بيتاً، ومن فعل ذلك كان عقابه الموت، وهم يلتزمون بهذه المبادئ لأنهم يعتقدون أن من تملك شيئاً استمرأ ما ملك، وعزّ عليه التخلّي عنه، واضطر من أجل ذلك أن ينصاع لما يفرضه عليه ذوو القوّة والجبروت»..

يقودنا كلام (ديودور) هذا إلى التأكيد على أنهم كانوا حتى أواخر القرن الرابع ق.م. ما زالوا يتمسكون بحياة البداوة... فهم يجافون كلّ ما يؤدي إلى الاستقرار كبناء البيوت وممارسة الزراعة.. إلخ.

ويتوسع المؤلف في الرجوع إلى مراجعه ومصادره وبحثه عن حقيقة تاريخ الأنباط، ويصل إلى القول: «هكذا كان الأنباط أول ما تعرف إليهم التاريخ المدوّن: شعباً أقرب إلى البداوة، شديد التعلق بالحرية، وهم متمرّسون بالصحراء، يتخذونها معقلاً، لتأمين مصالحهم الرعوية والتجارية، ولم يتجهوا إلى تطوير قوتهم العسكرية وفنونهم القتالية، كانوا يدافعون عن حوزتهم فقط إذا لم يجدوا من ذلك بُدّاً...، ولكنهم كانوا

أيضا يختارون أقلّ الوسائل خسارة، ويقال إنهم كانوا ينكفئون إلى الصحراء على خزانات وصهاريج للمياه اتخذوها تحت الأرض، وكانوا يعطّشون قطعانهم، فلا يوردونها الماء إلا كلّ ثلاثة أيام.

ويورد المؤلف ما قال «ديودور» عن النشاط التجاري، وعلاقة الأنباط به على شكل تحليل للصورة التي تحكي عن تفرّع الطرق التجارية، والتوصل إلى أنّ النشاط التجاري في البدء لدى الأنباط أقلّ من ذلك بكثير، وأنهم في بدايات الأمور، لم يكونوا أكثر من أصحاب قوافل ينقلون السلع لحساب غيرهم، ثم تطور بهم الحال قليلاً قليلاً، حتى أصبحوا هم أنفسهم تجّاراً أو شركاء في التجارة.. «وكان عدد غير قليل منهم يجلبون إلى الساحل البخور والمرّ وأغلى ضروب الأفاويه، يحصلون عليها ممّن ينقلونها إليهم ممّا يسمّى بالعربية السعيدة (اليمن)...».

(4)

• من ملوك الأنباط «حارثة» الأول ويقول المؤلف إنه «ليس من الضروري أن يكون أول ملك نبطيّ».. وكان ذلك في حدود عام (169 ق.م.) حين حدث بين اليهود نزاع حول من يتولّى الكهانة العليا، فحازها رجل اسمه «ياسون» ونازعه فيها رجل آخر اسمه «منلاوس»، وانتزعها منه،ففر ياسون من بني قومه ولجأ إلى «طاغية» اسمه «حارثة».. كان حاكماً للأنباط..

• «حارثة الثاني».. في حدود عام (100 ق.م.)، وأغلب الظن أنّ حارثة هذا هو الذي يذكره «يوستين» باسم «هيروتيموس»، وأنه سيّد قوم من العرب ظلوا مخلدين إلى الأمن حتى اليوم، ولكنهم أصبحوا حديثاً يهدّدون مصر وسورية بجيوشهم، فالشبه بين التسمية اللاتينية والعربية قائم ويرجّح ذلك، وفي زمن هذا الملك صدرت أول نقود نبطية، وتحمل النقود المنسوبة إليه حرف «A» وهو الحرف الأول من اسمه (Arethas)... وقد وجدت حديثاً كمية غير قليلة من العملة البرونزية وفيها نماذج تحمل حرف (ح) بالآرامية، إشارة إلى حارثة.

• عبادة الأول (95-88 ق.م.).

• رب إيل الأول (88-87 ق.م.).

• مالك الأول (62-30 ق.م.).

• عبادة الثاني (30-9 ق.م.).

• حارثة الرابع (9 ق.م. – 40ب.م.)

وهذا الـ «حارثة» ملك أزهى ما شهدته الدولة النبطية من عصور... يروي (يوسيفوس) أنه حين توفي عبادة خلفه على السلطة ملك اسمه اينياس هو (هانيء).. أو (هنيء)، أو (أنيشو) او (أنيس).. ويقول (استرابو): إنّ الأنباط في أيامه كانوا مثلهم مثل السوريين خاضعين للرومان.. وهذا يعني أن دولة الأنباط حين كان استرابو يكتب كتابه كانت ولاية رومانية، وهو ما يتعارض مع سيادة حارثة الرابع وما خلفه من ملوك... حتى قام (تراجان) بضمّ الدولة نهائيا إلى رومة سنة (106 ب.م.).



لوحة للفنانة أحلام أحمد حميدان

أفلام الحركة والمغامرات تبتعد عن النص السردي والمضمون

محمود الزواوي

أفلام الحركة والمغامرات (Action Films) قديمة قدم السينما نفسها، وقد لعب هذا النوع السينمائي دوراً مهماً وفعالاً في السينما الأميركية منذ بداية عصر السينما الصامتة، وظهر هذا اللون السينمائي في تلك الفترة بشكل خاص في أفلام رعاة البقر أو أفلام الغرب الأميركي كفيلم «حادث السطو الكبير على القطار» (1903) للمخرج إدوين بورتر والفيلمين التاريخيين الملحميين «مولد أمة» (1915) و«تعصب» (1916) لمؤسس السينما الأميركية المخرج دي. دبليو. جريفيث.

وقدمت السينما الأميركية المئات من أفلام الحركة والمغامرات التي انتشرت شعبيتها على نطاق عالمي واسع خلال عشرينيات القرن الماضي، فيما تبقى من عصر السينما الصامتة الذي بدأت نهايته السريعة بصدور أول فيلم ناطق، وهو فيلم «مغني الجاز» (1927) للمخرج ألان كروسلاند. ومن أشهر نجوم السينما الذين تخصصوا في أفلام الحركة والمغامرات وأكثرهم نجاحاً في تلك الفترة العاشق الشهير رودولف فالنتينو، ومن أشهر أفلامه «الشيخ» (1921) و«ابن الشيخ» (1926)، وهو آخر أفلامه، ودوجلاس فيربانكس، ومن أشهر أفلامه «روبن هود» (1922) و«لص بغداد» (1926). ويتضح من هذه الأمثلة انتشار قصص «ألف ليلة وليلة» والقصص العربية الأخرى في أفلام الحركة والمغامرات الأميركية.

وواصلت أفلام الحركة والمغامرات تطورها وانتشارها مع انطلاق عصر السينما الناطقة في أواخر عشرينيات القرن الماضي، واستهلت مرحلة جديدة من الازدهار والانتشار في عصر هوليوود الذهبي الذي اقترن بنظام الأستوديوهات في ثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضي. وانضمت إلى أفلام الحركة والمغامرات خلال تلك الفترة أفلام الرسوم المتحركة الروائية الطويلة للمنتج والت دزني، ومن أشهرها فيلم «سنو وايت والأقزام السبعة» (1937) و«بينوكيو» (1940) و«فنتازيا» (1940)، وهي أفلام خصصت لها ميزانيات ضخمة غير مسبوقة وانعكست شعبيتها الواسعة على نطاق عالمي بإيراداتها الكبيرة على شباك التذاكر. كما شهدت تلك الفترة ازدياداً ملحوظاً في إنتاج أفلام الخيال العلمي، كفيلم «كنج كونج» (1933)، علاوة على إنتاج المئات من روائع أفلام رعاة البقر والأفلام التاريخية الملحمية التي قام ببطولتها نجوم هوليوود الأسطوريون.

ناقد سينمائي أردني.

وشهد عقد الخمسينيات ازدياداً ملحوظاً في إنتاج أفلام رعاة البقر والأفلام التاريخية الملحمية الملونة بعد أن انتشر استخدام الألوان الطبيعية في الأفلام السينمائية على نطاق واسع، وخصصت لهذه الأفلام ميزانيات ضخمة غير مسبوقة للتنافس مع التلفزيون في سنواته الأولى، وذلك في محاولة لجذب ملايين المشاهدين الأميركيين الذين خسرتهم السينما الأميركية لصالح التلفزيون خلال تلك الفترة. واستمر هذا النمط إلى حد كبير خلال ستينيات القرن الماضي، حيث استعادت هوليوود قطاعاً كبيراً من مشاهدي أفلامها السابقين الذين اختطفهم التلفزيون.

إلا أن عقد السبعينيات شهد قفزة نوعية في أفلام الحركة والمغامرات بإنتاج معالم سينمائية جديدة في أفلام الخيال العلمي، باستخدام المؤثرات الخاصة والبصرية بأساليب جديدة، أحدثت ثورة في طبيعة الإنتاج السينمائي. وكان من رواد هذه المرحلة عدد من المخرجين الأميركيين الشباب، وفي مقدمتهم المخرجان والمنتجان والكاتبان السينمائيان المجددان جورج لوكاس في فيلم «حرب النجوم» (1977) وستيفين سبيلبيرج في فيلم «لقاءات قريبة من النوع الثالث» (1977). واستهل فيلم «حرب النجوم» سلسلة شملت ستة أفلام على مدى 28 عاماً بلغت إيراداتها العالمية الإجمالية 4،3 مليار دولار.

وقد تعاملت هوليوود منذ الأيام الأولى لأفلام الحركة والمغامرات الصامتة والناطقة مع هذا النوع السينمائي أسوة بالأنواع السينمائية الأخرى؛ من حيث المحافظة على أهمية السيناريو والنص السينمائي والحوار (في الأفلام الناطقة) ومضمون القصة، وذلك بمشاركة كبار الكتاب السينمائيين، وتخصيص أهم الجوائز السينمائية لسيناريوهات الأفلام، كجوائز الأوسكار التي بدأت بتقديم جوائز السيناريو في عامها الأول 1929. وتجدر الإشارة إلى أن أول فيلمين فازا بجائزة الأوسكار لأفضل سيناريو مقتبس وأفضل سيناريو أصلي كانا من أفلام الحركة والمغامرات، وهما على التوالي الفيلمان الصامتان «السماء السابعة» (1927) و«عالم الإجرام» (1927).

إلا أن التأكيد على أهمية النص السينمائي والحوار ومضمون القصة في أفلام الحركة والمغامرات الأميركية أخذ يتراجع منذ ثمانينيات القرن الماضي، وذلك بالتزامن مع انتشار الشعبية العالمية لهذا اللون السينمائي وتحوله إلى الطابع المهيمن للسينما الهوليودية خلال العقود الأخيرة، وأكثر الأفلام تكلفة في الإنتاج وشعبية على شباك التذاكر في سائر أنحاء العالم، وبالتالي أعلاها في الإيرادات العالمية الإجمالية، حيث زادت إيرادات 17 فيلماً على المليار دولار لكل منها منذ العام 1997.

تشكل الإثارة والتشويق بطبيعة الحال عنصرين أساسيين من عناصر أفلام الحركة والمغامرات، وهما من أهم أسباب شعبيتها. وقد نما اعتماد هذه الأفلام على المؤثرات الخاصة والبصرية بشكل متزايد، رغم تكاليفها الباهظة، منذ ثمانينيات القرن الماضي، وأصبحت هذه المؤثرات الطابع المهيمن لهذه الأفلام، حتى تحوّل بعضها إلى سلسلة متواصلة من مطاردات العربات والاصطدامات، وما يتخلل ذلك أحياناً من حافلات وقطارات وطائرات ومروحيات ومطاردات بين ممثلي الفيلم في كل ما يخطر على البال من مواقع؛ كأسطحة المباني الشاهقة والشوارع والأزقة المزدحمة بالناس والعربات والمناطق النائية والبحار، والتفجيرات وعمليات إطلاق النار التي لا تتوقف والتي لا تعرف حدوداً، إلى درجة تحولت فيها أحداث بعض أفلام الحركة والمغامرات خلال السنوات الأخيرة إلى سلسلة متواصلة من المطاردات والتفجيرات التي تهيمن على أحداث الفيلم، وتفرغ الفيلم من أي مضمون وتحوّل أبطاله وممثليه الآخرين إلى أدوات شبه آلية قليلة الكلام، حيث يعتمد سيناريو الفيلم على براعة وهيمنة المؤثرات الخاصة والبصرية على حساب أداء الممثلين الذي تحوّل إلى عامل هامشي، إضافة إلى ندرة الحوار وضعف البناء السردي.



وقد انعكس الاتجاه الجديد لأفلام الحركة والمغامرات في استخدام مئات الكوادر الفنية التي تسهم في هذه الأفلام على حساب النص السينمائي والمضمون، والعدد المتزايد للممثلين البدلاء الذين يقومون بالحركات والقفزات الخطرة نيابة عن الممثلين الرئيسين والمساعدين، ما يسهم في تهميش أدوارهم. ومن الأمثلة على ذلك الأفلام الثلاثة التي تصدرت أفلام العام 2012 في الإيرادات العالمية الإجمالية على شباك التذاكر، وجميعها من أفلام الحركة والمغامرات. فقد شارك في إنتاج فيلم «المنتقمون» الذي احتل المركز الأول في الإيرادات 758 من مهندسي وفنيي المؤثرات الخاصة والبصرية و102 من البدلاء. وبلغت الإيرادات العالمية الإجمالية لهذا الفيلم 1.51 مليار دولار، فيما بلغت تكاليف إنتاجه 220 مليون دولار. وشارك 267 من مهندسي وفنيي المؤثرات الخاصة والبصرية و205 من البدلاء في إنتاج فيلم «عودة فارس الظلام» الذي احتل المركز الثاني في الإيرادات التي بلغت 1.084 مليار دولار فيما بلغت تكاليف إنتاجه 250 مليون دولار. وساهم 395 من مهندسي وفنيي المؤثرات الخاصة والبصرية و74 من البدلاء في إنتاج فيلم «سكاي فول» الذي احتل المركز الثالث في الإيرادات بين أفلام العام 2012 والتي بلغت 1.019 مليار دولار فيما بلغت تكاليف إنتاجه 200 مليون دولار.

ويقدّم فيلم «عودة فارس الظلام» – على سبيل المثال – نموذجاً لأفلام الحركة والمغامرات الحديثة التي تهيمن عليها المؤثرات الخاصة والبصرية على حساب القصة والمضمون. وهذا الفيلم هو الفيلم السابع في سلسلة أفلام الخيال العلمي «الرجل الوطواط»، وهي من أكثر المسلسلات نجاحاً في تاريخ السينما. ويعود في هذا الفيلم الممثل البريطاني كريستيان بيل بعد قيامه ببطولة الفيلمين السابقين في هذه السلسلة. ولعل أول ما يلاحظ عند مشاهدة هذا الفيلم أن سيناريو الفيلم يحوّل بطل القصة بروس وين/ الرجل الوطواط إلى شخصية آلية لا تحتاج إلى نجم سينمائي في مقام الممثل كريستيان بيل، الحائز على جائزة الأوسكار، يقتصر دوره على سلسلة من المطاردات المتواصلة التي تهيمن عليها اصطدامات العربات والتفجيرات وإطلاق النار والقفزات الخيالية دون حساب، والقليل من المشاهد الحوارية لبطل الفيلم مع شخصيات الفيلم الأخرى. وتتحول مشاهد المطاردات التي قصد منها الإثارة والتشويق إلى سلسلة من المشاهد العنيفة المتكررة التي لا تنتهي. ومع ذلك فقد رشح هذا الفيلم لإحدى وسبعين جائزة سينمائية وفاز بست عشرة جائزة.

لقد تحولت أفلام الحركة والمغامرات التي تنتجها هوليوود، وبصورة متزايدة، إلى عمليات «تجميع» فنية، حيث أن مخرج الفيلم يتحول إلى مشرف عام على مجموع العمليات الفنية التي يتولاها مساعدو المخرج، والفرق الفنية المتخصصة باستخدام المؤثرات الخاصة والبصرية التي تهيمن على مشاهد المطاردات المثيرة، وحوادث الاصطدام،



والتفجيرات، واستخدام الممثلين البدلاء، والتي يتم تجميعها في نهاية المطاف من قبل «مونتير» أو «مهندس مونتاج» الفيلم، تحت الإشراف العام لمخرج الفيلم. أي إنّ عملية إنتاج أفلام الحركة والمغامرات يتم إعدادها من قبل فرق فنية متعددة، قبل دمجها في صيغة سينمائية نهائية مترابطة، في عملية مونتاج الفيلم. وينطبق هذا الأسلوب على أفلام الحركة والمغامرات بأنواعها المختلفة، بما في ذلك أفلام الخيال العلمي وأفلام الرسوم المتحركة الروائية. وتفتقد هذه الأفلام اللمسة الفنية لمخرج الفيلم كـ«المؤلف الحقيقي» للفيلم، خلافاً لما نراه في الأنواع السينمائية الأخرى، كالأفلام الدرامية والغرامية والاستعراضية والواقعية وأفلام السيرة الذاتية.

لقد اكتسبت أفلام الحركة والمغامرات التي تنتجها هوليوود شعبية متزايدة خلال العقود الأخيرة في سائر أنحاء العالم، بحيث أصبحت تتصدر الإيرادات العالمية الإجمالية على شباك التذاكر على مدار العام منذ سنين عديدة، وخاصة في فصل الصيف. ومن الدلائل على الشعبية العالمية لهذا اللون السينمائي أنّ جميع الأفلام الخمسين، التي تتصدر قائمة الأفلام التي حققت أعلى الإيرادات العالمية على شباك التذاكر في تاريخ السينما، من أفلام الحركة والمغامرات. ويتصدر هذه القائمة فيلم الخيال العلمي «أفاتار» (2009) للمخرج جيمس كاميرون. وقد بلغت الإيرادات العالمية الإجمالية لهذا الفيلم على شباك التذاكر 2.8 مليار دولار.

وتجدر الإشارة إلى أن إقبال هوليوود المستمر على إنتاج أفلام الحركة والمغامرات، رغم تكاليف إنتاجها الباهظة، يعود إلى إيراداتها الضخمة على شباك التذاكر، كما يتبين من الأمثلة المذكورة أعلاه. وتتراوح تكاليف إنتاج فيلم الحركة والمغامرات في استوديوهات هوليوود بين 100 مليون و270 مليون دولار. ويعزى ارتفاع تكاليف الإنتاج أساساً إلى استخدام المؤثرات الخاصة والبصرية الباهظة التكاليف.

كما تجدر الإشارة إلى الشعبية الواسعة لأفلام الحركة والمغامرات في دور السينما الأجنبية، حيث تشكل إيرادات هذه الأفلام خارج الولايات المتحدة وكندا أكثر من 70 بالمائة مقابل أقل من 30 بالمائة من إيراداتها في دور السينما الأميركية والكندية. ويرجع أحد أسباب الشعبية المتزايدة لأفلام الحركة والمغامرات في دور السينما الأجنبية مقارنة بالأنواع السينمائية الأخرى إلى عدم حاجة المشاهدين الأجانب إلى معرفة اللغة الإنجليزية التي تنطق بها هذه الأفلام، وذلك بالنظر لاعتمادها على عنصري الإثارة والتشويق المرتبطين بمشاهد المطاردات والتفجيرات التي لا تحتاج أساساً إلى معرفة اللغة التي ينطق بها الفيلم.

يشار إلى أن روسيا والصين أسهمتا خلال السنوات الأخيرة وبشكل متزايد في ازدياد شعبية الأفلام الأميركية في دور السينما الأجنبية، خاصة أفلام الحركة والمغامرات، بعد الانفتاح الاقتصادي والسياسي لهاتين الدولتين على الولايات المتحدة، حيث تحتل روسيا أو الصين في أسابيع كثيرة المركز الأول في إقبال الجمهور على مشاهدة الأفلام الأميركية، وخاصة أفلام الحركة والمغامرات، ما يسهم في زيادة إيرادات الأفلام الأميركية على شباك التذاكر في دور السينما الأجنبية.

الزمن في رواية (الأرملة السوداء) لصبحي فحماوي

العاصمة الأردنية عمّان فضاءً

د. نبهان حسون السعدون



أصدر الكاتب الأردني صبحي فحماوي روايته السادسة (الأرملة السوداء) ليكلل نتاجه الروائي بإبداع جديد وفريد من نوعه، إذ تقوم الرواية على قضية اجتماعية تشغل الفكر العربي دوماً، هي قضية العلاقة بين الرجل والمرأة، ونظرة أحدهما للآخر . ويقدم فحماوي رؤيته لهذا الموضوع عبر بث مقولاته الروائية بأفعال الشخصيات وحواراتها وآفاق تطلعاتها، ولاسيما شخصيتي شهريار وشهرزاد في فضاء محدد هو العاصمة الأردنية -عمان- إذ يعمل الكاتب على تشكيله تشكيلاً فنياً وجمالياً، يعبر عن حرفيته العالية في جعل المتخيل واقعا معاشاً، يدخلنا بتفاصيله إلى الحياة اليومية .

في هذه الرواية يعود شهريار من جديد في جو فني مدهش ، ليدق ناقوس الخطر ، معلناً أن الرجل يتعرض للانقراض على سطح الكرة الأرضية ، وموضحاً الوضع المتردي لمستقبل الرجل ، وغبائه في التصرف ضد مصلحته الشخصية ، وتبديد طاقاته في رعاية المرأة، الذكية في استخدامه ، وفي

ناقد عراقي

توظيفه لخدمة أهدافها ، والإنفاق عليها دون تقدير منها.. في حين تفكر شهرزاد في مصير الأنثى التي تقف في طابور انتظار الزوج الذي يأتي ولا يأتي ، فتظل مرهونة برسم البيع لصاحب النصيب، الذي يقلقها كونها لا تستطيع تحديد مواصفاته كما تريد ، وهذا الرعب من المجهول قد يزرع في عقلها مرض الاكتئاب.. تشعر شهرزاد أن الأم مظلومة ، إذ إنها تنشغل في حياتها بمهنة أمومة لا تسجل لصالحها بقدر ما تجير لصالح أطفالها ، الذين يكبرون غير منتمين إليها، بل إلى أسرة الأب الذي تجده يسحب أبنائه تحت عباءة عشيرته ، ويشتهر في الوقت نفسه بمهنة خارج المنزل، تسجل لصالحه، فيكسب بذلك الدنيا والآخرة ، فكيف يكون قلق المرأة وهي ترى أن عصمة الزواج بيد الرجل، الذي يستطيع أن يطلقها بإشارة منه، مثلما يطفئ ضوء الغرفة ، فتظلم حياتها كلها إلى الأبد . وتجد الزوجة نفسها في هذه الحالة تعيش على الرصيف، وليست في بيت آمن مستقر مستمر.. فما مدى تأثير ذلك على اكتئابها المتفاقم ، وكيف تستطيع الزوجة أن توازن نفسيتها ولا تكتئب ، وهي ترى زوجها متزوجاً بأربع نساء في حين هي متربعة على ربع زوج لا يقوم ولا يقعد .

يكبر الولد شهريار وتكبر معه العقدة ضد المرأة ، فيجعل اهتمامه بالبحث عن أيّ سلبية للمرأة، مما يسبب له الاكتئاب أحياناً حتى بعد أن أصبح مدعياً عاماً غي محكمة الجنايات الكبرى بالعاصمة الأردنية، وراح يُحضّر للحصول على الدكتوراه حول (الجريمة النسوية) بعنوان (الأرملة السوداء) إلى إن يلتقي بشهرزاد التي تغير من أفكاره وتوجهاته السلبية ضد المرأة في اللقاءات المتكررة بينهما في مقر (جمعية حماية الإنسان) إلى أن تتوطد العلاقة بينهما، فتصل أحداث الرواية إلى الانتهاء باحتفال الاثنين في مقر الجمعية، بحفلة مدهشة بتخرجهما؛ دكتوراً ودكتورة، وهذه الحفلة تؤكد تضامن الرجل والمرأة في حياتهما المشتركة وتمثل نواة جديدة للمحبة التي تقوم على العلم والعمل والمساواة بين الرجل والمرأة .

للزمن فاعلية كبيرة في النص السردي، فهو أحد الركائز الأساسية التي تستند إليها العملية السردية، ووجود الزمن في السرد حتمي، إذ لا يوجد سرد دون زمن، وهذه الحتمية هي التي تجعل من الزمن سابقاً منطقياً على السرد، إذ إنه بالإمكان رواية قصة دون تحديد المكان الذي تدور فيه الأحداث، واستحالة إهمال العنصر الزمني في النص السردي، الذي تنتظم بوساطته العملية السردية. ويعود هذا الاهتمام بالزمن إلى مقولة أساسية هي أن «إشكالية الأدب القصصي عموماً مردّها إلى إشكالية زمنية.»

أما ترتيب الزمن فيقصد به؛ الحركة السردية وموقعها من الصيرورة الزمنية التي تتحكم في الرواية، من خلال رصد المتغيرات الزمنية التي تطرأ على الخط السردي لأحداث تختلف في الغالب عن الترتيب الواعي للأحداث، فضلاً عن خدمة الأغراض الجمالية والفنية المتوخاة في النص الروائي. وعليه فالمتتاليات التي ترد في السرد الزمني تسمى بالاسترجاعات، وتلك التي ترد متقدمة تسمى بالاستباقات .

ويقصد بالاسترجاع ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي وصل إليها السرد، فالمقاطع الاسترجاعية تحيلنا على أحداث تخرج عن حاضر لترتبط بفترة سابقة لبداية السرد في استرجاع حدث سابق للحدث الذي يحكى، ورواية هذا الحدث في لحظة لاحقة لحدوثه.

وهنا يسترجع السارد عبر شخصية شهريار الأحداث التي مر بها وهو يتحدث عنها في الحاضر بعد أن أصبحت قطعة من الماضي، وهو على مائدة الطعام، ثم ينتقل إلى غرفة المعيشة. فالحدث الأول هو الاتفاق مع أخيه على أن

يترك الأب عمله لأنه أصيب بمرض القلب الذي لا يتناسب مع الجهد الذي يبذل في السوق لتحصيل الرزق، مما يثبته التقرير لما يعانيه هذا الأب ، ويتذكر الحدث الثاني في عدم اقتناع الوالدة بالتقرير وإلحاحها على أن يعمل الأب، ولا تبالي بحالته الصحية التي تتقاطع مع الأعمال الشاقة في السوق ، وبهذا لا تدخل الأحداث التي استرجاعها (شهريار) مع أحداث بداية السرد الذي يعود بعد انتهاء شهريار لعمله في المحكمة وعودته إلى البيت بعد وفاة الأب .

وهنالك الاسترجاع الداخلي، والاسترجاع المزجي. أما الاسترجاع الداخلي فهو الاسترجاع الذي يعود إلى ماض لاحق لبداية القصة قد تأخر تقديمه، ويعمل على ربط حادثة سلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها لم تذكر في النص.

يسترجع الكاتب دور شهزمان - أخ شهريار- في تثبيت أمر أسرته والانتقال بمستواهم الاجتماعي من حارة السلالم إلى حي راق في بيت جميل، فجاء الاسترجاع الداخلي لربط الأحداث بعضها بالبعض الآخر ، لذا جاء في هذا الاسترجاع تأكيد دور شهزمان في حياة أخيه، ودعمه ليتخرج من الجامعة.

أما الاسترجاع المزجي، فهو الاسترجاع الذي يجمع بين النمطين: الاسترجاع الخارجي والاسترجاع الداخلي. ويُستحضر في هذا النمط زمنان ماضيان؛ أحدهما يعود إلى ما قبل الأحداث: والآخر إلى ما بعد بدئها، إذ يحدد هذا الاسترجاع السعة المكانية وليس المدى الزمني، فهو يكون نقطة مداها سابق للمكانة الأولى، ونقطة سعتها لاحقة لها، أي أنّ هذا الاسترجاع يقوم على استرجاع خارجي يمتد حتى ينظم إلى منطلق الحكاية الأولى ويتعداه.

يرد في هذا النص الروائي استرجاعان؛ الأول خارجي عبر أحداث ولادة شبيب الساحر ونشأته وتخرجه وعمله في التجارة، التي تعود إلى ما قبل السرد، لينتقل الاسترجاع إلى الداخلي عن طريق التقاء شهريار بصديقه شبيب الساحر، الذي كان ينتقل بين الدول لمتابعة أمور تجارته ، فجاء ضمن الحوار بينهما فكرة إنشاء «جمعية حماية الرجل» عبر أحاديث طويلة تعود للماضي والحاضر والمستقبل بما يعود لبدء السرد. لذا يعود «الاسترجاع المزجي» أو المختلط عبر الاسترجاعين سعياً لتنظيم الحدث ومجاوزته إلى افتتاح الجمعية من حيث مقرها ومكتبتها وإدارتها وما إلى ذلك .

وأما الاستباق، فيمثّل العملية الزمنية التي تدل على رواية أو ذكر حدث لاحق مقدماً، أي قلب النظام التسلسلي للأحداث من خلال تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدث، أي يسعى الزمن صاعداً من الحاضر إلى المستقبل متخطياً النقطة التي وصل إليها.

ومن أمثلة الإعلان الاستباقي: «راحت تبحث عنه ليل نهار تعشق رائحته فتبحث عن أنفاسه تنطلق ساعية للعثور عليه ، تركض هنا وهناك ، تدخل الحديقة ، تسير على الأعشاب ، تختفي تحت الظلال «... «وبفراقه تزداد لوعه عليه إذ إنه لو كان موجوداً هذه اللحظات لقام بمساعدتها على بلوغ الهدف ولقدم لها خدمات جلى تفتقدها بفقده «...

يعبر الإعلان الاستباقي الأول عن مراحل بحث الأنثى عن ذكرها في عشق الرائحة والبحث عن الأنفاس ، فتنتقل في البيت جزءاً جزءاً من الغرفة إلى الحديقة على الأعشاب وتحت الظلال لعلها تحقق مرادها ،. وهذا أمر محتمل الحدوث ومتوقع، إذ تعتمد المرأة على وجهة نظرها في تحقيق حلمها المرتقب بإيجاد الزوج على الرغم من البحث المستمر عبر الليل والنهار.

ويقدم الإعلان الاستباقي الثاني لوعة الأنثى، واشتياقها للذكر، ووقوفه إلى جانبها، فهي تمني نفسها في حصول هذا

الأمر، ولكنها لا تبلغ هدفها، فهي قد فقدته للأبد، وخسرت معه ما يقدمه من الخدمات الضرورية في حياتها.

أما الإعلان الاستباقي الثالث فيوحي بما هو متوقع، من الانطلاق الشديد لشهريار الصغير بعد إجراء كيِّ بطنه، بحضور والده عند الدرويش، لولا حلقة الحبل الذي يتقطع بفعل الكسارات الحديدية . فيعبر هذا الاستباق عن الألم الشديد الذي ألمَّ بالطفل بعد إشعال لفافة القماش الصغيرة على بطنه المقروحة، فما كان من بد للترويح عن هذا الشعور إلا بالانطلاق السريع عبر الحارة والطرقات المجاورة.

* * *

تسريع الزمن: يتم تسريع الزمن عن طريق «استعمال صيغ حكائية تختزل زمن القصة، وتقلصه إلى الحد الأدنى، ونموذجه هو السرد التلخيصي، الذي يقوم فيه الكاتب باستعراض سريع لأحداث من المفروض أنها استغرقت مدة طويلة، ثم الحذف، وهو يؤشر على الثغرات الواقعة في التسلسل الزمني، ويتميز بإسقاط مرحلة بكاملها من زمن القصة» إذ إن التحام ترتيب الزمن بسرعته يشكل الوجه الأول لإبداعية العمل الروائي، أما الوجه الثاني فهو التحام صيغة الزمن بصوت الراوي ليكونا معاً وحدة كاملة.

ومن الأمثلة على التسريع بالموجز: « ما هي سوى عدة أشهر حتى تجدها تحتضن وليدها وترضعه ، وتخريه ، وتنظفه ، وتلبسه ، وهي تغني له،وتداعبه وتلاعبه، وتفرح به وتقهقه معه، وهو ينمو بين يديها... »، تقدم الخلاصة الأولى مراحل حمل المرأة بوليدها وتعرضنا الأحداث عن احتضانها له بعد الجهد والتعب الذي عانته لتحقيق حلمها، عبر مدة زمنية تحددت بتسعة أشهر، على وفق التقديم الملخص بتقديم الخلاصة النهائية لتطورات الأحداث وهي الولادة لتبدأ مراحل حضن الوليد وإرضاعه وتنظيفه وتلبيسه وما إلى ذلك من الغناء والمداعبة والملاعبة بانتظار أن ينمو ويكبر.

ومن أشكال السرد الزمني الحذف أو الإضمار: وهو شكل «يتكون من إشارات محددة أو غير محددة للفترات الزمنية التي تستغرقها الأحداث في تفاصيلها باتجاه المستقبل أو في تراجعها نحو الماضي. ومنه: الحذف المعلن (الصريح) : وهو إعلان المدة الزمنية المحذوفة من الأحداث على نحو صريح، من خلال إشارة الكاتب إلى ذلك في عبارات من مثل (ومضت عشر سنوات) أو (بعد عدة أسابيع).

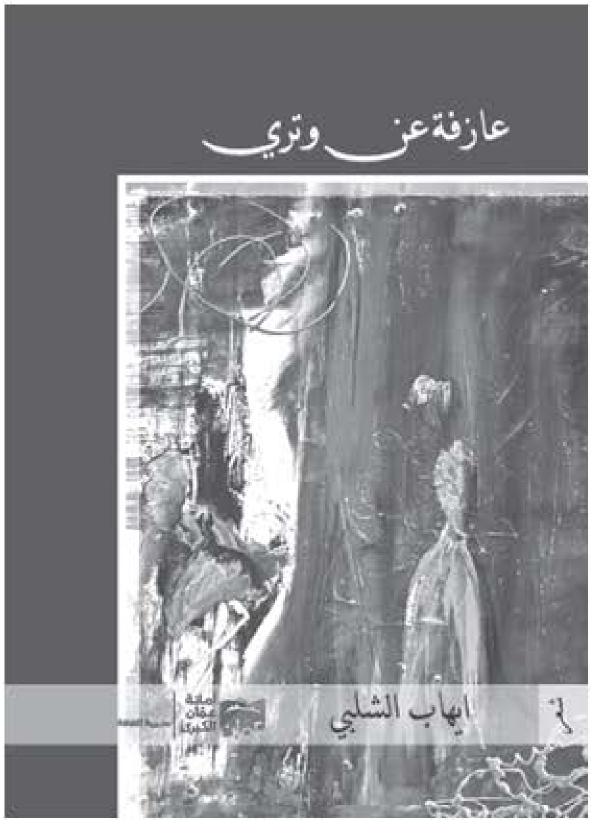
وهنالك الحذف الضمني غير الصريح، وهو الحذف الذي لا يكاد يخلو منه أي نص روائي لأن السرد عاجز عن التزام التتابع الطبيعي للأحداث، ويتحقق ذلك عندما يتم الانتقال فيه من مدة لأخرى بعيداً عن التحديد الدقيق. ومن أمثلته:

«يبدو أن الحالة النفسية التي واجهته وهو ينتقل خارج وطنه من تهجير إلى تهجير إلى تهجير إلى تهجير ، فاضطر لوضع كل تحويشة عمره على الأرض وبحث له عن عمل مناسب، فلم يستطع المنافسة في ظل تزاحم الأقدام ، ولم تمكنه حالته النفسية المهزومة من مواصلة تدبير البيت فأنقطع المسكين ومات».

«عازفة عن وتري» لإيهاب الشلبي

توهّج الشعريّة في اشتباك الصورة وانفتاح المعنى

كوثر الجندي



لا يمكن للمتلقي أن يدرك الدلالات المتعددة في عنوان جديد الشاعر إيهاب الشلبي في مجموعته الشعرية الأحدث «عازفة عن وتري» إلا عند الاشتباك بحميمية مع القصائد الخمس عشرة المكونة للمجموعة، فهذا العنوان المفارق للمألوف يضع المتلقي على عتبة السؤال الذي قد يجد له كل قارئ إجابة مغايرة عما قد يجده سواه، فالمرأة والحياة والقصيدة في أغلب قصائد المجموعة إناث محتملات كمرادف للفظة «عازفة» ينأين في بعض الأحايين عن حلم الشاعر ويتمنّعن عن التناغم مع موسيقاه: «الشّارعُ أفعَى تتلوّى/ وتَمُرُّ على جسدي/ منتصباً في وَعْثَاءِ مَساحتِه/ مشتَبِكاً بفراغ الدنيا من وَطَرِي/ وكأنّي في باحة روحي/ أرتَدُّ إلى ظِلِّ جدائِلها/ ظمئاً.. وعلى جفني مَطَرِي/ إذْ لا أُمسِكُ من سِرْبِ ظِبَاءٍ تتقافَزُ حولي/ وتثيرُ غُبارَ الحَرْفِ حِيالي/ غيرَ سَرابٍ مُرتَحِلٍ/ لِمسافاتِ العَبَثِ.. فأجري...».

وعندما لا يستسلم الشاعر لموقف العزوف، ولا يرتضيه، يصرُّ على تغييره والتمرُّد عليه بالسعي محاولاً كسر ضجره وبرودته: «أَجْرِي/ وأَروحُ أبوحُ بِنَبْضِي/ لَكِ يا امْرَأةُ سَكَنَتْ جَمْري/ ذاتَ سماءٍ باردةٍ/ فاشْتَعَلَتْ مثلَ قصائدِ عشقي/ ثُمَّ اعترفَتْ بذراعيها بِحَنيني/ لَحظَةَ سالَ على وردةِ خَدَّيها نَدَمُ النَّهرِ/ لكِ يا امرَأةُ عازفةٌ عن وَتَرِ جُنوني/ ذاهبةٌ في لحنِ الغَيبَةِ/ لِمَساءٍ آخَرَ/ في زاويةٍ أخرى/ حيث يواريني خَلفي ضَجَري».

كاتبة أردنية

وإذ تأبى كبرياء الشاعر هذا التعالي والعزوف، نراهُ يراودُ الشعرَ عن نفسه ويراوغُهُ، فيحتال على العازفات عن وتره بأدواته الشعرية المتمكنة، ليكنَّ عازفات بارعات في سيمفونيته ينتجن اللحن المراد الذي تنطلق سهامهُ لتُحدّثَ عن وتر الشاعر المتوفّز لاصطياد المعنى في الحياة والمرأة والقصيدة على حد سواء: «ها أنا قد خَلَوْتُ إليَّ/ أُسائِلُ نفسي/ فسَل أنتَ يا شعرُ نفسَكَ أيضاً/ تُرى أيُّنا ضلَّ عن قلبه/ أو على الآخر انقلبا/ ثُمَّ لا تبك بعدَ فُراقيَ/ إلا لأنَّكَ تعلمُ أنَّ الجفاءَ جفافٌ/ ولا بُدَّ منّي/ لتُمطرَ أرضُكَ عِشْقَاً/ ولا بُدَّ منكَ/ لأَسكُبَني في إناء النَّدى عنَبَا».

ولعلَّ مما يلفت في هذا الديوان تنوّع قصائده وجدّتها مع الحفاظ على ناظم يشدّها لتبقى مخلصة لعنوانها إنْ على مستوى المضامين أو اللغة أو تحليق الصورة الشعرية المبتكرة والمركّبة، ولربّما كانت قصيدة (Emai إلى مجرد قارئة) من القصائد الرائدة التي تتناول الشكل الحديث لمُلهمات الشعر (muses) حيث السطوة للخيال عبر فضاء الأثير: «وها إنّني رغمَ جهلي ببَحْرك/ أسبحُ في لُجَّة الشعرِ حُرّاً/ يَرَاعي شرَاعي/ وطَيْفُك رُبَّانُ هَذي القصيدةِ/ يذهب بي للبعيد/ لأسأل عن آيَةٍ/ رَتَّلَتْني على مسمعي/ تُرى مَن تكونُ التي خلفَ وَمْضِ البريدِ/ وبَرْقِ الرسائلِ/ إلَّا غزَالَةُ شَمسٍ/ تشعُّ كما لَمْحَةِ الخاطرة؟».

أما قصيدة (همس التراب) المهداة إلى مادبا إثر مشاركة الشاعر في مُخيّم إبداعيّ أُقيم بها، فإنها تفيض عذوبة تؤنّثُ المكان لجهة استيلاد معاني الجمال والرقّة والأمومة: «لَمْلَمَتْنَا معاً/ مثل عقد تُرَصِّعُهُ الغَجَرِيَّةُ/ بالأُغنيات الشجيَّة/ حتى يرقَّ بألحانها.. يَعْذُبَا/ مرحبَا مادبَا/ كنتُ أُوشكُ أن أعتلي/ صَهْوَةَ الرِّيحِ/ كي تَثِبَ الأرضُ بي/ فَرَسَاً من جُمَان/ تلألأً بين السما والسما/ كنتُ أُوشكُ أن أقتفي الشَّمسَ/ في لحظة البرتقالِ إلى نومِها/ وهيَ تَندَاحُ بينَ الهضابِ وبينَ الرُّبا».

وإذا كان أفلاطون قد طردَ الشعراء من مدينته الفاضلة، فإنّ الشاعر الشلبي يتوقُ إلى مدينة فاضلة بمعايير جديدة، لعلَ أهمَّ مزاياها الحريَّة، حيث حتماً سيجد الشعراء أنفسهم هناك، حين تصبح الحياة قصيدة: «وأَحِنُّ../ في وضح الخيالِ/ إلى ذُرا يَتَمَجَّدُ الشُّعراءُ في عَلْيَائهَا/ يَزهو برَوْنَقه الأَصيل/ يَتَعَمَّدُ القِدّيسُ من مائي .. هناك/ ويشربُ النُّسَّاكُ خمْرَ فَرادتي/ ويسيل.. عَذْبُ جَداولي/ حتى يفجِّرَ للطبيعةِ لحنَهَا/ فتَهُزُّ سَرْوَ جبالِها .. وتَميل».

ونجد في استهلال قصيدة (محترف الهوى) تكثيفاً لفلسفة الشاعر حول المحاور الأساس لموضوعات قصائده، فالقصيدةُ هي الأمّ التي تحتويه بكل رغائبه وتطلعاته: «ما ضَلَّ صاحبُكم ومَا- ظَنّي – غَوَى/ فالشِّعرُ ساحتُهُ ومُحتَرَفُ الهَوَى/ وعجينةُ الكلمات طيِّعةٌ لهُ/ إن شاءها جسداً تَعَرَّى والتَّوَى/ كالأفعوانِ يُراقِصُ النغَمات/ نَشواناً بها وتهُزُّهُ نَشوى/ ولَو هو شاءَها بلداً/ تَراهُ اجتَازَ كُلَّ مسافةٍ/ وطَوَى/ تضاريسَ الزمانِ/ وجابَ أوردةَ المكانِ على النَّوى».

وكما هي القصيدة أُسّ الحياة ومهد الحبيبة، فإن الحبيبة هي من تَهَبُ الحياةَ للشاعر والقصيدة معاً، والشاعر يجيد المزج والتداخل في ثلاثيّته إلى حدّ يقنعنا باكتمال فردوسه حين تعزفُ أيقوناته الثلاث لحن التناغم مع نبض قلبه: «أراكَ على سفح قلبكَ دوماً/ يحينُ اقترابُكَ من وَجْه أُنثى/ تُلَمْلِمُ خصلات أشواقها عن يديك/ خُطاكَ إليها تَرُدُّ اعتبارَ الطَّريق/ خُطاها إليك تُضيءُ قَناديلَ صوتكَ شعراً/ وبينا تُعِدُّ قوافيكَ أسيجةً للوغى/ معاذٌ سبيلُ المحبِّين من نَأْيِهم مَا طغى/ لا أراكَ تؤاخي مداديْن/ في حَوزة العشقِ إلا لماماً/ فهل أنتَ والحبرُ ضدَّان للحرب/ أَمْ أنتَ والعشْقُ وجهانِ للحبر/ في خَلْوَةٍ للنَّهارِ الأنيق؟/ كأَنَّ أنتما قابَ عينَين من فرحٍ مبتغى».

وبالإجمال، فإن الشاعر يدمج المتلقي لقصائد مجموعته في عالم يبنيه ببراعة، له ركائزُهُ وقيَمُهُ وهندستُهُ وفنه المعماري الخاص، كما له مساراته ومساربه المخططة بنسَقٍ ذكيّ بحيث

تفضي جميعها إلى حيث يريد الشاعر؛ إلى مدينة فُضلى بأخلاقيات تمجد الحبَّ وتُعلي من قيمة الحرية، يكون فيها المُبدعُ الحقّ في أعلى طبقاتها وليس في أدناها أو منبوذاً أو مطروداً منها، ولذا نراه يقول: «أنا شاعرٌ/ يستغيث الصباحَ/ على لَيلِ هَذي الخرائب/ صوتاً جَليَّ القوافي../ عَليَّ الرنين/ حزينٌ أنا/ غير أنّي/ سيُنْبِتُني الحبُّ/ من عَرَق المُتعَبين».

والشاعرُ إذ يعرضُ دور الشعر في كافّة تفاصيل الحياة، فإنه يزاوج بينه وبين مكانة الأنثى التي تمنح الحياة اخضرارها وزهوها فتصبح القصيدة هي المرأة والمرأةُ هي القصيدة، وتُكوِّنان معاً ألَق الحياة: «فأسألُها وَبِي مَكْرُ الهَوَى:/والآن يا مجنونتي../ ألقاك أين/ ولم يعُد ضوءُ القصيد/ يُشِعُّ من وَقْعِ القوافي الصَّاديَة؟/ فتُجيبُني بدَلالها/ لا.. بل بوَحي ضلالها:/ إني هنا تفعيلةٌ/ تنتابُ مَوجَ هضَابها/ وسُهوبها.. وتلالها/ أنّى نظرْتَ تَرانيَهْ/ يا صاحبي في رحلة الغَيْم الأثيرة/ حيثُما الصحراءُ تَهرُبُ من بَلاغَةِ مائنا/ والأرضُ تركُضُ في مَدى أصواتنا/ والبحرُ يغرقُ في زجاج الآنيَةْ/ مَرحَى لخَمْر الشِّعر أَسْكَرَنا/ بلَذّة مَا بَدَتْ غيداؤهُ قمراً لنا/ وتَصَيَّدَتْ كلماتنا/ في نَشوَةٍ مُتراخيَةْ/ أهتَزُّ قلبُكَ راقصاً/ لأُنوثَة المعنى/ تَمُرُّ على دُروبِ المفرداتِ/ بِخَطوَةٍ مُتَهاديَةْ؟؟».

وفي قصائد المجموعة بوح عالٍ ومكاشفة شفيفة مع الذات، فالشاعر يعجن القصيدة بماء الخبرة ويُنضجها في موقد المعاناة الإنسانية، وهذا ما يقود المتلقي على مختلف مرجعياته إلى الاندغام في منطق الحكمة الفطرية فيها .

في قصيدة (عُد من غيابك) ينساب القارئ مع أسئلة الوجود وتأملات الشاعر الفلسفية، فتتخلله دون ألم التيقُّظ المتأتّي عن التنبيه الحاد: «وأنا أُحدّقُ في سنيني/ وهي تربض فوق كتفي/ مَن أنا؟/ سأل السوادُ بياضَهُ/ فتلونت كفّي/ أنا ضيفي/ وبعد قليل/ سأترك ها هنا طيفي/ وها يدُها تدقُّ الليل/ هذا الوقت لا يكفي/ لأتركَها تنام على شفاهي/ أو تطير كما الفراشة باتجاهي».

وفي قصائد هذه المجموعة- وكما نوَّه الشاعر والناقد الأكاديمي د.راشد عيسى في تلويحته التي قدَّم بها للديوان: «اشتباك نبيه مع نبض المرحلة وغيوم الحلم وأسئلة الواقع، والذات المكتظة بالشجن الجليل، حتى لتبدو كل قصيدة ترتيلة نورانية ينفحها ناسك صوفي يتعبَّد في غار الحكمة حيناً، وفي كوخ الألم اللذيذ حيناً آخر» ففي قصيدته (وجع أربعيني) تكثيف لهذه الملامح التي تنسحب على كافة قصائد الديوان: «صديقي.../ كأني إذا غبتُ عنك طوّتني الليالي/ وما عاد نبض القصيد/ يَبُثُّ الحرارةَ في الذكريات/ لعلّي ببعض القريض/ أُلَملِمُ ما بعثَرَتْهُ النساء/ وما شَرَّدَتْهُ الرياح من الأمنيات/ شاهد للعيان/ تحتمي خلف متراس عينيك/ من نظرة تستحثُّ المكان/ ليبدو على علَّة الصمت فيه/ أقلَّ اغتراباً/ أثمةَ ما تصطفيه بمنأى عن الوقت/ في موجة الهذيان؟».

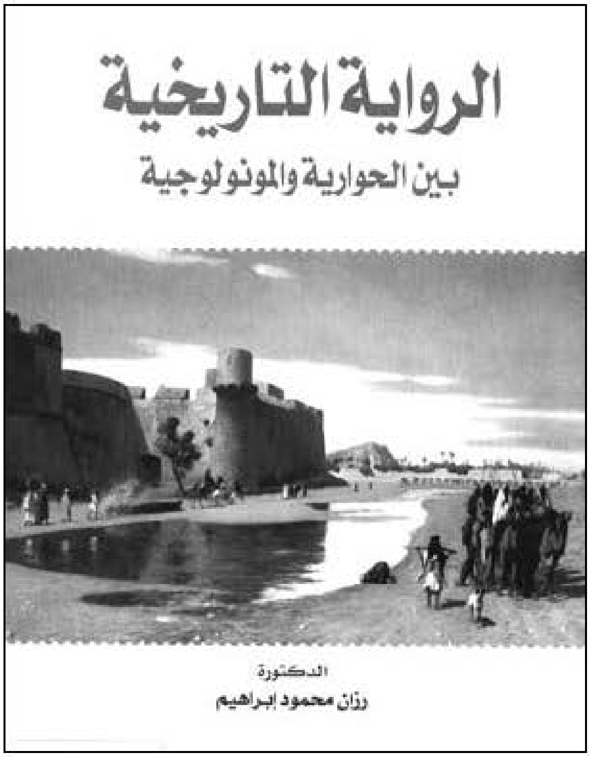
فالشاعر شاهد على مرحلة لاهثة يتناوب فيها توهُّج الحلم وانطفائه بصورة تدفع إلى الهذيان، هذا بالتحديد ما يملي على الشاعر دوره في صياغة تعيد بعض التوازن ليبدو المكان أقل اغتراباً وأكثر قابليَّة للاحتمال.

«عازفة عن وتري»، الصادرة عن مديرية الثقافة في أمانة عمان الكبرى، هي مجموعة الشاعر إيهاب الشلبي الرابعة للكبار، فقد صدر له قبلها المجموعات: (إيلا تعد لنا المائدة) عام 2000، و(قبل حين من الورد) عام 2002، و(أحزن الماء نهراً) عام 2012، فضلاً عن العديد من المجموعات الشعرية للأطفال والفتيان.

وفي مجموعته هذه التي بين أيدينا يؤكّد الشاعر على امتلاكه لأدوات الشعر التي تأخذ المتلقي إلى أماكن بكر لم يطرقها من قبل، وذلك من خلال الصورة الفنيّة المبتكرة ومفارقة المألوف والتنويع في الأسلوب، مما يضفي على قصائد هذه المجموعة سمات مختلفة عن مجموعاته السابقة.

صدر حديثاً

إعداد: محمد سلام جميعان



الرواية التاريخية بين الحوارية والمنولوجية

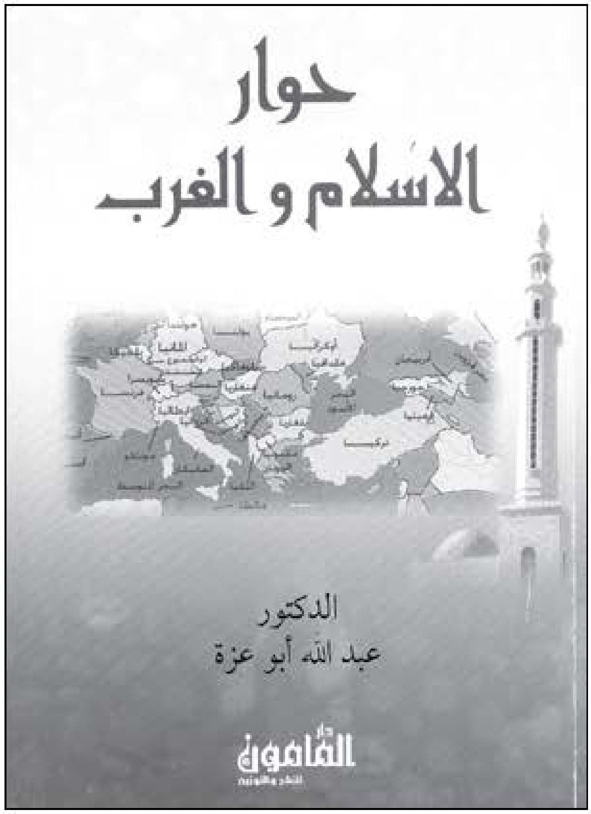
د. رزان ابراهيم

كيف للروائي أن يعيد صياغة التاريخي في الرواية. هذا هو السؤال المركزي الذي تنطلق منه المؤلفة في استقراء علاقة التاريخ بالتخييل الروائي، وتفكيك هذه العلاقة، والتفطّن لمقاصد الروائي وغاياته، وحيله الفنية في التشكيل البنائي وعلاقة الشخصيات بالحدث. فالتراكم المعرفي وطبيعة الوعي النقدي الجديد هو ما أملى على المؤلفة التعمّق في هذه القضية من وجهاتها الاجتماعية والفنية، بما تمثّله الرواية التاريخية من تمثّل للحراك الاجتماعي والإنساني، الذي لم يعد يؤمن بالتاريخ الرسمي ولا يثق به، فاتخذ من السرد الفني للتاريخ سبيلاً، يكشف من خلاله مواطن التناقض والاختلال في معادلة الفن والتاريخ معاً.

والمؤلفة متخصصة في هذا الاتجاه النقدي، الذي يتطلب مراجعة الوقائع التاريخية، والحفر في المصادر والوثائق، للموازنة بين تاريخية الفن وفنية التاريخ. وهي هنا تستجيب لنمط جديد من الكتابة التاريخية، يتمثل في إعادة قراءة التاريخ العربي والمحلي تحت وطأة الهزات العنيفة التي أخذت تعصف بالواقع العربي. وهي من جهة ثانية مواكبة لتوجهات المرحلة الاجتماعية والسياسية، على صعيدي إنتاج النصوص الروائية المختارة للتطبيق، والمنهج النقدي الذي اتبعته المؤلفة وأسّس له باختين، في تحليله لنصوص روائية تاريخية، انطلاقاً من أساليبها اللغوية، واستكناه المفاهيم والأفكار غير المعلنة في النص الروائي.

ومع أنّ المؤلفة تبدو على دراية واسعة بأن كثيراً من الروايات ذات بنية سطحية ديالوجية، فإنها تعي كذلك أنّ هذه البنية الديالوجية تخفي وراءها بنية عميقة ذات طابع مونولوجي، وهو الأمر الذي يبدو في تأكيداتها في القسم الثاني من كتابها. فبعد أن قدّمت لرؤاها التحليلية بمهاد نظري، وقفت فيه عند اللغة الحوارية، واللغة المونولوجية، والحقيقي والمتخيل في الرواية التاريخية، فإنها طبّقت رؤيتها هذه على ثلاث روايات، تجمع بينها سمات تاريخية متقاربة، وقفت على المسكوت عنه فيها، وعلى توظيفاتها الأدبية والفكرية، منحازة إلى ما هو جمالي، وهذه الروايات هي: رواية «النبطي» ليوسف زيدان، ورواية «البيت الأندلسي» لواسيني الأعرج، ورواية «إنيس حبيبة روحي» لإيزابيا إليندي.

فإلى أي مدى نجحت المؤلفة في تطبيق منهجها، ذلك ما يجده القارئ عند تشابكه المعرفي مع المفردات النقدية الخاصة التي استخدمتها المؤلفة.



حوار الإسلام والغرب / د. عبد الله أبو عزة

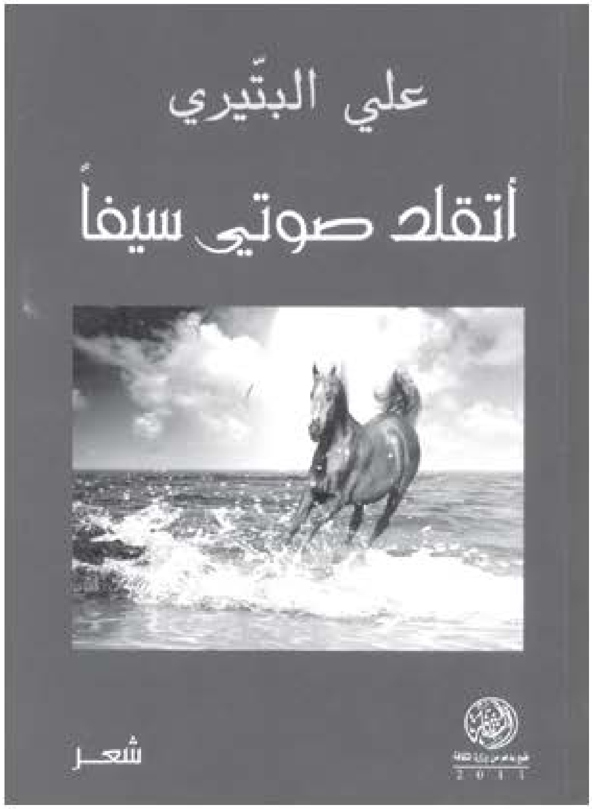
يقف هذا الكتاب عند المشترك الديني والثقافي والاجتماعي الجامع بين الشرق والغرب في إطار حضاري إنسانوي واحد، يتجاوز أسباب الجفاء، ويؤصّل دوافع التعاون، من خلال سَبْر مراحل التطور التاريخي والحضاري في المجتمعات الإسلامية والغربية، مستخدماً مناهج البحث التاريخي والوصفي، والتحليلي بنسبة أقل.

وينطلق الباحث من فرضية تتأسس على تأكيد إزالة الالتباس العالق في الوجدان العربي بأن العلاقة مع الغرب هي علاقة صراعية تنابذية جفائية، وهو ما وضع العالم العربي أمام خيارات صعبة، تناوب فيها الحوار والصراع بأشكاله الفكرية والمادية.

والمؤلف إذ يؤكد أن الإنسانية اليوم أمام خيار أوحد هو تجذير ضوابط الحوار وتفعيل أهدافه ومنهجيته، فإن هذا – في ضوء فرضيته- يبقى أمنية تفتقر إلى شرطها الموضوعي والتاريخي، مع وفرة الرؤى والأفكار والتحليلات التي قدمها، بوصفها شواهد تؤشر إلى عناصر الاتفاق بين الشرق والغرب، ابتداء من الحقبة الأولى الممتدة بين الأعوام(325م- 1517م) وهي الفترة التي تجسدت فيها اضطهادات الدولة الرومانية للعقيدة المسيحية، وما لابس ذلك من تحالفات المسلمين مع الرومان في مواجهة الساسانية، بالرغم من اللقاء المبكر بين الإسلام والمسيحية عبر ورقة بن نوفل، إلى أن آل الأمر إلى استغلال الدولة الرومانية للدافع الديني في تفجير المواجهة التي قادت أخيراً إلى الحروب الصليبية، وما تلاها من حركة الكشوف الجغرافية، وانتهاء بسقوط الخلافة العثمانية.

ولا يغفل الباحث ما جرى في الغرب من تطورات داخلية تمحورت حول صياغة العقيدة الدينية واستثمارها وتنازع الغرب في التأويلات الدينية، وتحالفاتها السياسية وأثرها في انتشار الأريوسية وصعود البابوية وعلاقتها بالملكية. وبالموازاة مع ذلك يرسم الباحث صورة مماثلة للتطور العقدي في المجتمعات الإسلامية، وما أفرزته من اتجاهات مذهبية. فهل يكفي هذا التماثل في الحراك الديني إلى تأكيد وجود إمكانية حوار؟ وبخاصة إذا أعدنا فحص الهموم الفكرية والاجتماعية التي دارت عليها الحياة الدينية والثقافية والعقلية، وأثرها شديد التعقيد في المفاهيم الليبرالية.

إذا كانت حركات الإصلاح في العالمين العربي والغربي قد أفسحت المجال لمزيد من الحوار والاتفاق، فلماذا يستمر الخلاف بينهما. فمع كل ما قدمه الباحث من مشتركات دينية إلا أن المختلَف عليه سياسياً هو الرهان الحقيقي على اتصال أسباب الحوار في الراهن والمستقبل. وهو الأمر الذي يضع فرضيات الباحث موضع تساؤل كبير، من حيث علاقة مقدماته بنتائجه.



أتقلد صوتي سيفاً / علي البتيري

منذ ديوانه الأول« لوحات تحت المطر» والشاعر علي البتيري مهموم ومنذور للتعبير في قصائده عن قضية أحادية، تتجلى في مناجاة وطنه السليب ، والبحث عن حلم العودة. وتتخذ هذه المناجاة صورة الحنين الممزوج بالغضب على حرّاس الموت ، الذين يغتالون الحبّ، حتى ليبدو الشاعر في محطاته الشعرية العشر/ دواوينه، حافلة متنقلة للحزن والرثاء الدائم ، بفعل أوجاع الرحيل والهجرات المتتابع ، التي تستنزف قضيته وأبناء شعبه.

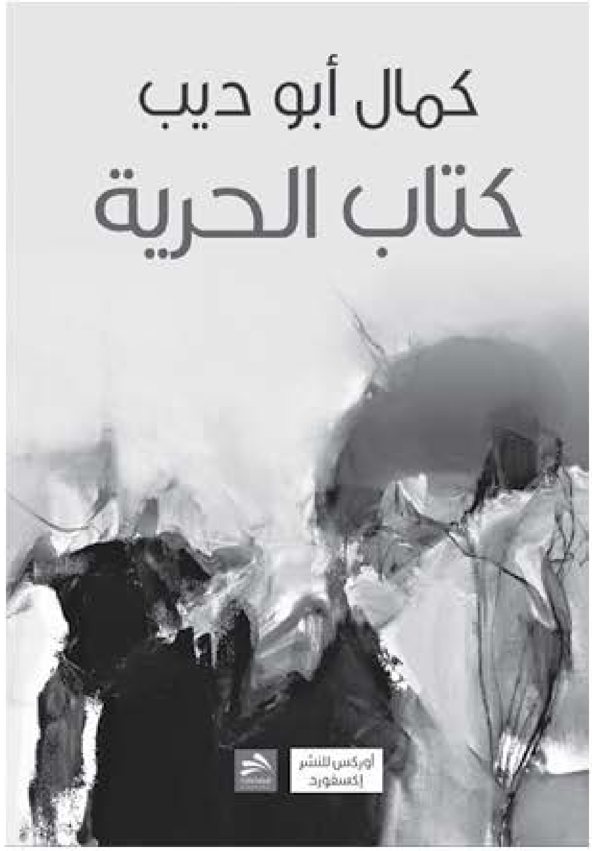
وفي ديوانه« أتقلّد صوتي سيفاً» يغدو صوت الشاعر معادلاً موضوعياً للقوة المرموز لها بالسيف ، الذي يجاهد في براري الشتات بحثاً عن طريق وعي جديد، يترجم ذروة الغضب المستفيق من منفاه ، التماساً للحظة خلاص من المحتلّ ، ومن استكانة « صمت بن عروبة»، فالمحتل والصمت العربي كلاهما مُدان في هذا الديوان.

وكما في تجاربه الشعرية السابقة ، ظل الشاعر علي البتيري ، في هذا الديوان، محافظاً على أنساقه التعبيرية المتّسمة بالبساطة والوضوح ، فلم يوغل في الرمزية ، التي بدت شفيفة وبالغة الدلالة، فلا يحتاج شعره إلى تأويلات، فهو عاشق يناجي وطنه بأوضح أساليب التعبير المزدانة بجمالية التصوير ، كما في قوله : وتحرق عشب انتظاري على حافة العمر/ تتركني موقداً شاخ فيه الرماد. أو قوله: أرى مطراً أعور الغيم. أو : لكنْ رذاذ خطاها يخذلني.

وتتشحن التذكارات والحنين للوطن لدى علي البتيري، باستحضار الأخ المفقود ، والأم الثكلى ، ووصايا الأب ، وأحاديث الجد ، وكل ما يتعلق بالسلالة العائلية من صور مشهدية تستدعي التذكّر ، او عتاب اللحظة أو المرحلة ، واسترجاع آثار الغربة القاتلة ، والسؤال عن الطريق الموصل إلى الوطن ، بعد أن احترق عشب الانتظار . فالشاعر يراوح بين كل هذه المعاني، موزّعاً بين أملٍ منتَظَر ، يوظّف فيه دلالة مفردات: العشب والقمر والحلم والشمس، وبين يأس قاتل يوظّف فيه دلالة مفردات: الليل والريح والثلج.

كتاب الحرية / كمال أبو ديب

يشكّل هذا الكتاب شهادة تاريخية على التباس مفهوم الحرية لدى أنظمة الحكم والكتل الاجتماعية. فهو يتأمل الأوضاع الراهنة ، والبنى النفسية والفكرية، التي قد تكون لعبت دوراً هاماً في صياغة موقف الجيل الشاب ، الذي جازف بحياته لمجابهة الاستبداد والقمع والفساد . ففي الفصل الأول،



يكشف كمال أبو ديب الأقنعة الخفيّة للثورات العربية ، فيرى في الحركات «الثورية» الشبابية -التي أفرزها ما بات يعرف بـ « الربيع العربي» – انفجارات طارئة أو طفرات أو فورات، ويطرح عدداً من الأسئلة ذات الطابع الإشكالي، تتصل بتأثيرات مواقع التواصل الاجتماعي في إحداث التغيير في الأنظمة الجمهورية دون سواها من أشكال الحكم. والمؤلف إذ يقدّم إجابات عقلانيّة عن الأسئلة الممهّدة لرسم تصوراته، فإنما يربط ذلك كله بالبنى الاجتماعية التقليدية والتراث المعرفي المتّسم بالحداثة، وتاريخ المقاومة المسلحة للاستعمار، واتساع المجال – نسبياً – للمعارضة والنقد، ويربطه كذلك بأثر التراث العلماني ، أو الديني المعتدل المُحَدْثَن، وفق قراءة ماركسية متنوِّرة ، لا تخضع لإكراهات الإيديولوجيا ، ليصل بعد ذلك كله إلى تأكيد أن هذه البنى مجتمعة هي ما قاد أخيراً إلى وهْم الانتصار على الاستبداد ، ومن ثم تعالي شهوة النجومية الإعلامية.

وهذا التجلي المأساوي للإحساس المتضخّم بالقوة ، هو ما قاد إلى نتائج أفقدت التغيير معناه ، حين آل الأمر بالمجتمعات «الثورية» ، التي اندلعت فيها موجات « الربيع العربي» ، إلى « تكريس صور التشظي العرقي والمذهبي، والقومي والطبقي، والعشائري والحزبي.

ويخلص أبو ديب في هذا الفصل إلى تأكيد حقيقة أن البنى الثقافية والاجتماعية والسياسية، وبنية الحكم والسلطة والأسرة، وبنية الفكر الديني ، في أي مرحلة من مراحل التاريخ العربي ، لم تكن مهيأة ، أو تربة صالحة لإنتاج نظام حكم ديمقراطي.

وفي الفصل الذي حمل عنوان« بيان من أجل الحريّة» ثمة تجليات معرفية في التأسيس لمنظومة الحرية ، رائياً أنّ الحرية « حق وواجب وضرورة»، باسطاً القول في الأسس والمنطلقات «التي تشكّلها على نحو سديد ورشيد ، يمنح الحرية معناها ويحققها على نحو أمثل في الحياة بمختلف منظوماتها.

وللحديث عن علاقة الحرية بالأدب» نصيب وافر في هذا الكتاب ، الذي صدر في فترة حرجة من حياة المجتمعات العربية، والتباسات القراءات والمفاهيم ، بين من يرى ضوء يقظة حقيقية ، ومن يرى أن ما يجري في الراهن العربي هو محض وهم وخداع. ما يجعل –أخيراً- هذا الكتاب مفتاحاً لقراءة متبصّرة وحقيقية، لا تصادر العقل لحساب العاطفة.

* * *

الربــاط: مدينــةُ النــارنـج

◄ إلياس فركوح

لا أعرف الرباط وأعرفها، في الوقت نفسه، محققاً بهذه المعادلة التباساً صارخاً في المفاهيم حين يتعلّق الأمر بإعمال العقل.

غير أنَّ المُدن، بعيداً عن خرائطها والمنشورات الملونة لشوارعها وساحاتها ومعالمها وآثارها السياحيّة، إنما تبتعد عني أو تقترب مني، أنا «الكائن العَمَّانيّ» الغريب عنها، بعوامل أخرى. تبتعد أو تقترب بالإنسان الفَرْد وملامحه: صديقاً جديداً مقيماً كان، أم زائراً عابراً مثلي. تفعلُ هذا وأكثر عبر لَحْن المحبّة في الصوت الطالع منه، وليس بفعل اللغة أو سلاسة اللهجة. لا معنى لأيّ مدينة في العالَم أو مذاق، حتى وإنْ كانت الأشدّ لَمَعاناً والأشهر صيتاً، ما دامت عجزت عن رَفْد ذاك «الكائن العَمَّاني» بإنسانٍ قادرٍ على إقامة الصِّلَة، السريَّة ربما أو الملتبسة، بينه وبين المدينة. كما ليس من اللازم أن يكون هذا الإنسان- الصِّلَة ابناً أصيلاً للمدينة إيّاها، بقدر ما ينبغي أن يكون حميماً، وطَلْقاً، وصادقاً، و«رحباً في الروح»؛ عندها: تتسّعُ الزنقات الضيقة لتتحوّل إلى ساحات. ويستلفُ بَرْدُ الشوارع المفتوحة دفءَ القلوب، فتحنو على الغرباء وتحتضنهم. ويتماهى الفضاءُ الجديد بِكُلّيته مع عَمَّان هناك، فتصيرُ الرباطُ وجهها الآخر هنا!

في الرباط تحضرُ عَمَّان مضفورة بالأحاديث والأسئلة، وفي عَمَّان تتسللُ الرباط متشحة بالذكرى واستعادة الأسماء؛ بَعْدَها: لا يعدو سؤالُ العقل مَحَلَّ وقوفٍ إجباري.

* * *

ما يُسْكِنُ المدنَ في القلوب أُناسُها.

وأنا ما عرفتُ الرباط بمواصفات ومواضعات الصورة النَّمَطيّة لعارفي المدن ومُدمنيها، أو النُّسَخ الجديدة لـ«رَحّالة» أواخر القرن العشرين بخطاهم السريعة؛ إذ لم أدخلها سوى مرّتين! مرّتين فقط، لم تتجاوز إقامتي خلالهما عشرة أيام! غير أنّ هذا، في نَظَري ووفقاً لتجربتي، يكفي لأن أدّعي وأزعم بأنّ المدينة لامَسَت شغاف القلب مني. فكما قلتُ: الناسُ هُمُ المدن، أما ما تبقى

◄ كاتب أردني.

(على أهمية الخصوصية فيه وفرادته في محليته)، فمجرد تفاصيل لم تُبقِ لها العولمةُ المكتسحةُ لكُليّة الفضاء إلّا مَسْحَةَ الفولكلور.. أو ما يشبهه!

الإنسانُ الذي عرفته في الرباط مولودٌ عَصِيٌّ على الإقامة داخل إطارٍ نحاسيٍّ أحمر مطروق، أو خَشَبيّ مُعَشَّق بالصَّدَفيات، مُرادُهُ «زغللة» عيون كتائب السيّاح وإغواء عجائزهم، فيبادرون بشرائه! أصدقائي المغاربة، إنْ كانوا من الرباط أو عابرين فيها، ليسوا فولكلوراً أبداً، بقدر ما هُمُ المكتفون بأحلامهم في كتابة نصٍّ سَخي «هو الجميل»، رغم غزو البشاعة لوجه الحياة على قياس أسياد المال والسلطة وأتباعهم (إنهم يتوفرون دائماً، وفي كل المدن). أصدقائي هُمُ المتغذون على أحلامهم المكتوبة تلك، المستندون إليها، وما لم يُنْجَز البارحة بمقدوره أن ينتظرَ اختماره في الغد.

* * *

بين الزيارتين تسع سنين. كانت الأولى عام 2003، بمناسبة إحدى ندوات الرباط عاصمة الثقافة العربيّة. أما الثانية، فتلك حكاية أخرى!

خلافاً لمدينتي المطبوعة على تسلُّق المرتفعات والإطلالات العالية، فوجئتُ بالرباط مفتوحة، منفتحة، منبسطة وسهلة لا تعتري تسكعي فيها وعورة بأي معنى. وخلافاً لمدينتي المُصابة بالظمأ الأبديّ للماء – أي ماء: بحر، بحيرة، نهر، نُهير حتّى أو ساقية؛ كانت الرباط تسترخي على رمل ومرأى الأطلسي الهائل بجميع درجات الأزرق، بكامل دلالها المتحَفّظ، المغربي بأندلسيّة خَفيَّة، وتشاكسني بإثارة غيرتي من ارتوائها التاريخي! أغارُ، أنا «الكائنُ العَمَّاني» الجافّ أبداً، غيرة التوَّاق إلى بَلَلٍ يُرَطِّبُ الروح ويسقي تشققاتها، فيغيثني كُلٌّ من صدوق نور الدين الآتي من «آزمور»، ومحمود عبد الغني من «سلا». كأننا كنا على موعدٍ لم نحدده نحن، بقدر ما رَسَمَتْهُ لنا المصادفة، فأمْطَرَت المدينةُ مذّاكَ، وكانت تلك هي الإشارة! إشارة أُولى تدلّني، أنا الغريب، إلى بَوابة المدينة أو «مفتاحها»: الإنسان الصديق. تمنحنى المفتاح، أو تتيحه لي برضا صاحبه. وصاحبه، أسوةً بطبيعة المدينة، منفتحٌ وسَهْلٌ ومنبسطٌ ورقراقٌ بمياهٍ كريمة غَمَرَتني، وما تزال، حتى اليوم.

في الرباط رأيتُ الشيخَ المجبول بالرؤيا الثقافيّة الوسيعة، مبدع النصوص والمواقف النبيلة، إدمون عمران المليح. وكان تَعَرُّفي عليه مكسباً أكيداً.

ثم جاءت ليلى الشافعي، ترافقها اليمنيّة الحلوة ابتسام المتوكل، الشاعرة المتحلية بظُرف العالم وشقاوته، ومن غير سابق معرفة –كأننا أصدقاء العُمْر- لتقدما لي الرباطَ عبر وجهَيْ الأسواق الشعبيّة بألوانها، ومساجدها، ومنائرها ذات الطراز المغربي، وروائحها، والمحيط الأطلسي في امتداده بينما نتحلّق فوق مصاطب مقهى ندلقُ عليها سيولَ ضحكنا الطَّلْق: نشربُ

الشاي الأخضر: نحكي بلهجاتنا الثلاث.. لا؛ بل كذلك نكات و«قفشات» صاحبنا إبراهيم عبد المجيد بمصريته الفصيحة: نرمي بأنظارنا نحو الأفق المائيّ المضبب الواصل بين قارتين وغبطة أربعة من العَرَب (مغربيّة، يمنيّة، مصريّ، وأردنيّ) في حين تسرحُ قططُ المكان بيننا بحريّة المستريحات المطمئنات المتمطيات، وتموء!

أهذه هي الرباط؟ لو كانت هذا فقط؛ فهي عندي كافية. لكنها أكثر.

أكثر، لأنَّ القادمَ منها في السنين التالية أجمل. أجمل، لأنَّ ما غَمَرَ «الكائنَ العَمَّانيّ» في زيارته الثانية، بعد تسع سنين، هو الكَرَمُ في ذروة تجليه وشعشعة لَمَعانه. والمفارقة تتجلّى في أنه لم يكن على موعدٍ مع الرباط!

كان ضمن المدعوين من الكُتّاب والمثقفين العرب للمشاركة في الأنشطة الثقافيّة الموازية لمعرض الكتاب 2012 في الدار البيضاء. ولانشغاله بالحديث الحميم والتجوال في المدينة مع الصديق الـ«صدوق نور الدين» القادم من آزمور، ولعلّه استسلمَ لمشيئة «قَدَرٍ مرسوم» دون أن يعي؛ كان أن نسي موعد إقلاع الطائرة، فتأجَّلَت عودته ثلاثة أيام.

ماذا يفعل؟ الإقامة انتهت بحسب الدعوة الرسميّة. وكأنه كان يدور حول نفسه حائراً، أمام بوابات مبنى المعرض، حيث تناثرت مقاعد وطاولات المقاهي المرتجلَة؛ إذ تقَدَّمَت منه ليلى الشافعي، وباندفاعها التلقائي: «ما بكَ، إلياس؟» أخبرها. ابتسمَت كأُمّ. عانقته. وقالت: «عندي. في الغد إلى الرباط!»

وقفَ مشدوهاً. أبهذه البساطة تُحَلّ المشكلات هنا!

ثلاثةُ أيام في ضيافة الرباطيّة ليلى الشافعي. كانت دليل الغريب «العَمَّانيّ» إلى جمال المدينة وفتنة الإنسان. طافا بسيارتها وعلى الأقدام. عاينَ كيف تكون المدينة في استرخائها الهانئ. تسوَّقا معاً. كان حدبها على راحته مياهاً أخرى تماثلُ الأطلسي في سخائه. وهناك، في خلية ذاكرته اليقظة، هناك ذاك الشارع الممتد، العريض والنظيف، ذات مساء خفيف النسمات، تتابعت على طوله أشجارٌ أنيقة داكنة الخضرة عُلِّقَت عليها وتَدلَّت منها حَبّات بحجم البرتقال الصغير. رآها، وما يزال، مصابيح تُضاء تحت شمس لم تغرب بعد!

«ما هذا؟»، سألها الكائنُ الآتي من جفافٍ مقيم.

«إنه النارنج، يا صديقي.»

فتساءل دون صوت: أيَصِحُّ أن أُسمّي الرباطَ «مدينة النارنج»، بعد اليوم؟